Искусство кино

5 1974

Братский привет участникам и гостям III Ташкентского Международного кинофестиваля!

Искусство кино

5/1974

Ежемесячный журнал

Орган
Государственного Комитета
Совета Министров СССР
по кинематографии и Союза
кинематографистов СССР

Журнал основан в 1931 году

Главный редактор
Сурков Е. Д.

Редколлегия
Баскаков В. Е.
Беляев И. К.
Вайсфельд И. В.
Герасимов С. А.
Згуриди А. М.
Игнатьева Н. А.
Караганов А. В.
Кармен Р. Л.
Медведев А. Н. (зам. гл. редактора)
Новогрудский А. Е.
Парамонова К. К.
Салынский А. Д.
Санаев В. В.
Соловьев В. И.
Суменов Н. М. (зам. гл. редактора)
Юренев Р. Н.
Юткевич С. И.

Художник
Аникст М. А.
Художественный редактор
Лисица И. Д.
Технический редактор
Зайцева Е. А.

Издание
Союза кинематографистов СССР
Цена 1 руб.

Рукописи не возвращаются

©журнал «Искусство кино», 1974

На 1-й странице обложки —

С. Чокморов в фильме «Лютый» (режиссер Т. Океев, «Казахфильм»)

Содержание

Навстречу III Ташкентскому...

1 — Во имя торжества идей мира и социального прогресса

Новые фильмы

9 — Анатолий Ананьев — Фильм о единстве партии и народа
14 — Т. Иванова — Добрый человек Рустам Ахраров
20 — Е. Семенов — Оборванная песня
27 — В. Синельников — Хашар
39 — Е. Сурков — Люди и волки

Современность и экран

51 — Центральной киностудии детских и юношеских фильмов имени М. Горького — 50 лет
52 — С. Герасимов, М. Донской, Р. Викторов, Б. Григорьев, Ю. Егоров, Л. Кулиджанов, Т. Лиознова, И. Лукинский, И. Фрэз, И. Шатров — Съемки. Планы. Замыслы
57 — Станислав Ростоцкий — Зерна нашего будущего
69 — С. Бондарчук — С позиций грядущего
70 — М. Жаров — От «Аэлиты» до Анискина
77 — Н. Защипина — Преждевременные мемуары
81 — Л. Катина — Для нас, зрителей
83 — Н. Мордюкова — Первая любовь
84 — А. Неретниеце — Уроки юности не забываются
86 — Р. Петрова — Всегда — ровесник!

Беседы за рабочим столом

88 — С. Абрамов, С. Кружков — Юрий Озеров в работе и размышлениях

Мемуары и публикации

103 — Григорий Козинцев — «Гоголиада»

За рубежом

124 — У кинокарты двух континентов
149 — Акира Ивасаки — Штрихи к портрету Йодзи Ямада
154 — Н. Игнатьева — Пула-73. Впечатления и размышления
166 — Ян Березницкий — Марлон Брандо, одинокий беглец

Iskusstvo Kino
Cinema Art

Anticipating III Tashkent...

In the Name of the Triumph of the Ideas of Peace and Social Progress (page 1).
About some important tendencies in the development of the cinema in Asia and Africa.

New Films

Anatoly Ananyev — A Film About the unity of the Party and the People (page 9).
Review of the film «L. I. Brezhnev in Kazakhstan» (Kazakhfilm, 1973).
Tatyana Ivanova — Good Man Rustam Akhramov (page 19).
Review of the film «My Kind Man» (Uzbekfilm, 1973).
Evgeny Semyonov — Unfinished Song (page 20).
Review of the film «Mukam's Mysteries» (Turkmenfilm, 1973).
Vladimir Sinelnikov — Khashar (page 27).
Notes on some Tadjik documentary films.
Evgeny Surkov — Men and Wolves (page 39).
Review of the film «Ferocious» (Kazakhfilm, 1973).

The Time and the Screen

Central M. Gorky Studios of Films for Youth and Children Is Fifty.
Shootings, Plans, Projects of Sergei Gerasimov, Mark Donskoi, Richard Viktorov, Boris Grigoryev, Youry Egorov, Lev Kulidjanov, Tatyana Lioznova, Ivan Lukinsky, Ilya Frez, Igor Shatrov (page 51).
Stanislav Rostotsky — Grains of Our Future (page 57).
Sergey Bondarchuk — From the View-point of the Future (page 69).
Mikhail Zharov — From «Aelita» to Aniskin (page 70).
Natalya Zashchipina — Untimely Memoirs (page 77).
Lyudmila Katina — For Us, Spectators (page 81).
Nonna Mordyukova — The First Love (page 83).
Asa Neretnietse — Lessons of Youth Would Not Be Forgotten (page 84).
Raisa Petrova — Always the Same Age! (page 86).
Articles devoted to the Jubilee of M. Gorky Film Studios.

Talks at the Working Table

Sergey Abramov, Sergey Kruzhkov — Yury Ozerov at Work and at a Table (page 88).
A talk with a well-known director.

Memoirs and Publications

Grigory Kozintsev — «Gogoliada» (page 103).
Posthumous papers of a prominent director.

Abroad

At the Film Map of Two Continents (page 124).
A series of entries devoted to the modern state of Afro-Asian cinema.
Akira Iwasaki — Some Traits to the Portrait of Yodjy Yamada (page 149).
Nina Ignatyeva — Pula-73. Impressions and Reflections (page 154).
Notes about XX festival of Yugoslav films in Pula.
Jan Bereznitsky — Marlon Brando, a Lonely Runaway (page 166).
Profile of a prominent American actor.

Адрес редакции: 125 319 Москва, ул. Усиевича, 9, Тел. 151-02-72, Сдано в набор 27/II — 1974 г. А 04886 Подписано к печати 6/V — 1974 г. Формат бумаги 70×90¹/₁₆. Печатных листов 12 (условных листов 14). Тираж 48 800 экз. Заказ 2887. Московская типография № 2 Союзполиграфпрома при Государственном Комитете Совета Министров СССР по делам издательств, полиграфии и книжной торговли. Москва, проспект Мира, д. 105.

Во имя торжества идей мира и социального прогресса

Флаг Международного кинофестиваля стран Азии и Африки в Ташкенте поднимается в третий раз. Художники из многих стран двух континентов снова встретятся в столице Советского Узбекистана на традиционном форуме, проходящем под девизом «За мир, социальный прогресс и свободу народов!» и обещающем стать новым представительным смотром боевых творческих сил прогрессивного афро-азиатского кинематографа.

Третий Ташкентский фестиваль открывается в особой обстановке. В последнее время произошло заметное оздоровление международного климата. Четвертьвековой период «холодной войны» сменяется все более широким утверждением принципов мирного сосуществования в отношениях между государствами с различным общественным строем. Прогресс в деле разрядки международной напряженности является прямым следствием мирного наступления Советского Союза, поддержанного братскими странами социалистического содружества и всеми миролюбивыми силами, является результатом последовательного претворения в жизнь Программы мира, выдвинутой XXIV съездом КПСС. Следуя ленинскому курсу, Коммунистическая партия Советского Союза, дружественные коммунистические и рабочие партии стран социализма вносят свой вклад в дальнейшее сплочение всех прогрессивных и миролюбивых сил на земле, неизменно выступают в поддержку национально-освободительной борьбы народов, против любых проявлений колониализма и неоколониализма, способствуют расширению международного сотрудничества.

Важность этого вклада в политику, отвечающую коренным интересам всех народов, единодушно признается повсюду в мире. Когда Генеральному секретарю ЦК КПСС Л. И. Брежневу вручалась в Кремле международная Ленинская премия «За укрепление мира между народами», ему с энтузиазмом аплодировали не только собравшиеся в праздничном зале, но и все трудовое человечество, высоко оценивая его усилия, усилия нашей партии, Советской страны, направленные на упрочение мира.

Благотворные перемены в международных отношениях совершаются сегодня на разных континентах; в самых различных уголках земли все более активизируется деятельность политических и общественных сил, которые могут сыграть большую роль в решении исторической задачи сохранения мира на планете. В странах Азии и Африки их действие также проявляется с полной очевидностью. Вот уже более года героический вьетнамский народ, одержавший победу в длительной борьбе с агрессором, занят мирной созидательной работой. Трудящиеся

Демократической Республики Вьетнам искренне благодарны за братскую бескорыстную помощь, оказанную им советским народом и народами социалистических государств в тяжелые годы войны. Через три дня после того, как было подписано Соглашение о прекращении войны и восстановлении мира во Вьетнаме, Генеральный секретарь ЦК КПСС Л. И. Брежнев встретился с членом Политбюро ЦК Партии трудящихся Вьетнама, секретарем ЦК ПТВ Ле Дык Тхо; в ходе этой встречи с советской и вьетнамской сторон была подчеркнута решимость и впредь всемерно крепить братскую дружбу и сотрудничество между КПСС и ПТВ, СССР и ДРВ в интересах советского и вьетнамского народов, в интересах укрепления единства и сплоченности всех революционных сил современности.

Конкретные, убедительные результаты мирной политики социализма воодушевляют народы Азии и Африки, создают реальные предпосылки для успешного разрешения межгосударственных и национальных проблем их стран. Вот почему неуклонно возрастает авторитет Советского Союза на азиатском и африканском континентах. Вспомним, насколько яркой и наглядной демонстрацией крепнущей дружбы СССР и Индии был недавний визит в эту страну Генерального секретаря ЦК КПСС Л. И. Брежнева, в ходе которого был подписан ряд соглашений, направленных на дальнейшее всестороннее развитие отношений между двумя странами. Советский Союз приветствовал урегулирование конфликта между Индией и Пакистаном и образование в Азии нового независимого государства Народной Республики Бангладеш, считая эти события важным фактором укрепления мира на южноазиатском субконтиненте; наша позиция в этом вопросе встретила глубокое понимание и одобрение народов этой части земли, стремящихся к прочному миру, к справедливому и конструктивному разрешению всех спорных международных проблем.

Несмотря на то, что сегодня сделалась абсолютно очевидной тщетность любых попыток строить международные отношения по рецептам «холодной войны», решать спорные политические и территориальные вопросы с позиции силы или военными средствами, борьба народов за мир, социальный прогресс и национальное освобождение встречает ожесточенное противодействие со стороны агрессивных империалистических сил. Но их попытки вернуться к периоду «холодной войны» заранее обречены на провал. С полной ясностью подтверждает это позорно провалившаяся израильская агрессия против независимых арабских государств. И сегодня Израиль — при поддержке внешних империалистических кругов — продолжает на Ближнем Востоке свою экспансионистскую политику, однако агрессору не удается сломить силы и волю арабских народов, полных решимости довести до конца справедливое дело освобождения их исконных земель, оккупированных Израилем.

Исходя из принципиальных положений политики мира, добрососедства и дружбы между народами, Советский Союз выдвинул идею создания системы коллективной безопасности в Азии. Как свидетельствуют высказывания государственных и политических деятелей, органов печати азиатских стран, эта идея встречает одобрение широких слоев общественности. Однако в настоящее время в Азии налицо сложная обстановка, и для того, чтобы обеспечить мир путем создания системы коллективной безопасности, миролюбивым силам на этом континенте предстоит еще проделать большую работу. Осуществлению программы мира препятствуют, в частности, исходящие из некоторых столиц утверждения о том, будто советское предложение имеет целью «сдерживать» или «окружить» Китай. Подобные утверждения лишены каких бы то ни было оснований. Советский Союз считает, что система коллективной безопасности в Азии должна включать все страны континента; что же касается КНР, то она, с точки зрения национального экономического и культурного развития, ничуть не меньше заинтересована в безопасности в Азии, чем любая другая азиатская страна. XXIV съезд нашей партии ясно и недвусмысленно определил позицию КПСС, Советского государства в отношении Китая. В речи 15 августа 1973 года в Алма-Ате товарищ Л. И. Брежнев подчеркнул: «Наш принципиальный

курс, сочетающий решительную борьбу против теории и практики маоизма, как враждебного ленинизму течения, с готовностью к нормализации межгосударственных отношений с КНР, курс XXIV съезда остается неизменным». К сожалению, как показали итоги X съезда КПК и начавшаяся в последние месяцы в этой стране новая пропагандистская кампания, явно напоминающая времена «культурной революции», пекинские лидеры продолжают проводить свой антисоветский, великодержавно-шовинистический курс, находящийся в непримиримом противоречии с интересами социализма, сохранения мира, с антиимпериалистической борьбой, с интересами самого китайского народа. Не удивительно поэтому, что Пекин не может рассчитывать на сколько-нибудь серьезные симпатии в независимых развивающихся странах Азии и Африки, у народов, ведущих национально-освободительную борьбу. Все более попадая в состояние международной изоляции, китайские руководители идут на сближение с реакционными кругами на Западе, препятствующими развитию процесса разрядки, с антинародными режимами в Латинской Америке и в Африке, известными своей антидемократической и расистской политикой, вполне устраивающей Пекин...

Народы стран Азии и Африки хорошо понимают, что только в условиях разрядки международной напряженности, в условиях прочного мира, основанного на справедливых принципах, они могут добиться полной политической и экономической самостоятельности, успешно разрешить внутренние социальные, политические и хозяйственные проблемы, укрепить международные позиции своих государств. Именно поэтому последовательная миролюбивая политика Советского Союза неизменно встречает широчайшую поддержку в Азии и Африке. И по той же причине конструктивный внешнеполитический курс нашего государства вызывает ожесточенное противодействие реакционных сил, пытающихся перевести мировое развитие на опасную колею «холодной войны», воспрепятствовать укреплению независимых афро-азиатских государств, затормозить полную ликвидацию колониализма и даже возродить его в новом качестве. Поэтому необходимы постоянная бдительность в отношении политики этих сил, борьба против их попыток ввести в заблуждение мировое общественное мнение, посеять недоверие и вражду между народами, использовать разрядку напряженности для подрыва позиций сторонников мира, социального прогресса и свободы.

Последовательно отстаивая идеи мира, мирного разрешения спорных проблем, политику установления дружественных и добрососедских межгосударственных отношений, Советский Союз твердо придерживается принципиальной *классовой* позиции. Слова товарища Л. И. Брежнева, прозвучавшие с трибуны Всемирного конгресса миролюбивых сил в Москве, о том, что революцию, классовую борьбу, освободительные движения нельзя отменить, встретили понимание и были единодушно одобрены участниками конгресса — представителями разных стран. «Нет на земле силы,— заявил в своем выступлении Генеральный секретарь ЦК КПСС,— которая могла бы повернуть вспять неумолимый процесс обновления общественной жизни. Там, где есть колониализм, будет борьба за национальное освобождение. Там, где есть эксплуатация, будет борьба за освобождение труда. Там, где есть агрессия, будет и отпор ей».

●

Город Дружбы — Ташкент по праву стал местом встречи и обмена идеями между деятелями прогрессивного кино стран Азии и Африки, местом консолидации творческих сил искусства, участвующего в борьбе народов за мирную жизнь, социальный прогресс и независимое национальное развитие. Столица Узбекской ССР, входящей в семью братских советских народов,— лишь малая часть нашей земли. Но в облике этого города, в судьбе этой республики, образовавшейся на территории бывшей колониальной окраины Российской империи, можно видеть характерные приметы нашего времени, найти зримое подтверждение величия и плодот-

верности дела социалистического преобразования мира, обладающего огромной притягательной силой для народов всех стран и континентов.

Приезжающие в Ташкент участники и гости фестиваля могут воочию убедиться, насколько внушительны итоги экономических и культурных достижений, происшедших в советских среднеазиатских республиках за полвека существования СССР — многонационального государства рабочих и крестьян, в жизни которого нашли последовательное выражение интернационалистский характер пролетарской революции, ее прочная, органическая связь с коренными жизненными интересами трудящихся масс всех национальностей.

В речи 24 сентября 1973 года в Ташкенте Генеральный секретарь ЦК КПСС Л. И. Брежнев сказал, обращаясь к трудящимся республики: «Разительный контраст с прошлым, который являет собой сегодняшняя действительность Узбекистана, как и соседних братских республик, побуждает многих зарубежных деятелей, приезжающих к вам, называть чудом то, что совершилось в Средней Азии за годы Советской власти.

Разумеется, чудес на свете не бывает. Но нам понятен эмоциональный характер такого определения, оно ярко отражает масштаб наших общих свершений.

Расцвет советской Средней Азии, ее стремительное движение вперед — прямой результат ленинской национальной политики нашей славной Коммунистической партии. Эта политика основана на принципах интернационализма; она служит ярким примером воплощения в конкретные дела исторической миссии рабочего класса, который, освобождая себя, освобождает и все угнетенные народные массы.

Ленинская национальная политика неизменно исходила и исходит из понимания огромных возможностей самостоятельного исторического творчества революционных масс Востока и делает все, чтобы это творчество развернулось в полной мере».

За этими словами стоит огромный исторический опыт строительства новой жизни, осуществленного за 50 лет в советской Средней Азии и Закавказье — в Узбекистане, Таджикистане, Туркмении, Киргизии, Казахстане, в Азербайджане, Армении, Грузии. Важнейшая особенность нашей революции состояла в том, что революция культурная началась в Советской стране сразу же вслед за революцией социальной. Коренные преобразования национального быта, психологии, общественной жизни, приобщение народов, находившихся при царизме на различных этапах еще докапиталистического развития, к сокровищам современной культуры,— все это началось еще в дни гражданской войны. Сознание того факта, что революция политическая не сможет добиться полного достижения стоящих перед нею целей, если не будет сопровождаться революцией в культурной области, на что постоянно указывал Ленин, побудило нашу молодую страну, испытывавшую острую нужду в самом необходимом для налаживания экономики, затрачивать огромные средства на создание кинематографий там, где кино еще просто не знали или были знакомы с ним лишь по работам пионеров национального киноискусства, появлявшимся редко, случайно.

По регламенту Ташкентского киносмотра в нем от Советского Союза примут участие кинематографисты Узбекистана, Таджикистана, Туркмении, Киргизии, Казахстана, Азербайджана, Армении и Грузии, а также РСФСР (студии азиатской части республики). Значение этого факта далеко выходит за рамки чисто формального соблюдения «географической представительности» афро-азиатского кинофорума. Приглашая на фестивальный экран фильмы, созданные в советских союзных республиках, ташкентский смотр демонстрирует верность Коммунистической партии Советского Союза и Советского государства ленинской национальной политике в области культуры и — ее замечательные плоды. Ведь еще недавно многие из национальных кинематографий нашей страны делали лишь первые самостоятельные шаги. Сегодня во всех союзных республиках советской Средней Азии и Закавказья кинематограф существует не просто как система кинопроизводства и проката, но и как важный фактор национальной

культуры и духовной жизни народа. В этом нельзя не увидеть еще одно свидетельство благотворного влияния социализма на всестороннее развитие творческих сил всех народов, входящих в состав Советского Союза.

Лучшие фильмы советской многонациональной кинематографии не только демонстрируют высокий художественный уровень, достигнутый киноискусством в наших союзных республиках, но и — что едва ли не еще более важно — раскрывают качественно новые связи в обществе и в сфере человеческих взаимоотношений, сложившиеся в условиях нового социалистического строя; они ярко выявляют отличительные черты нашего социалистического образа жизни, величие идей интернационального братства народов, показывают замечательные свойства характера советского человека-труженика, строителя коммунистического будущего. В этом — источник силы и признак идейной сплоченности советского многонационального кино, в котором каждая национальная кинематография сохраняет неповторимое своеобразие, обусловленное собственными культурными традициями и особенностями национального народного характера. В этом — глубокие причины стойкой популярности фильмов наших среднеазиатских и закавказских кинематографистов у зрителей в странах Азии и Африки.

Мы гордимся тем, что нашим республикам есть что показать на III Ташкентском кинофестивале. Среди многих фильмов, созданных в последнее время на среднеазиатских и закавказских киностудиях, есть такие выдающиеся и примечательные произведения экранного искусства, как «Ждем тебя, парень!» и «Мой добрый человек» Равиля Батырова, «Одна среди нас» Камила Ярматова, «Встречи и расставания» Эльора Ишмухамедова (Узбекистан); «Сказание о Рустаме» Бориса Кимягарова (Таджикистан); «Невестка» Ходжакули Нарлиева и «Тайны мукама» Алты Карлиева (Туркмения); «Алые маки Иссык-Куля» Болота Шамшиева (Киргизия); «Лютый» Толомуша Океева (Казахстан); «Тепло твоих рук» Шоты и Надара Манагадзе, «Мелодии Верийского квартала» Георгия Шенгелая (Грузия) и «Насими» Гасана Сеидбейли (Азербайджан)...

Мы будем рады показать свои фильмы нашим друзьям-кинематографистам стран Азии и Африки, обменяться с ними мнениями по актуальным проблемам общественной жизни и современного передового киноискусства, закрепить дружеские — творческие и деловые связи, установившиеся на двух предыдущих киносмотрах в Ташкенте.

С неменьшим интересом мы ждем встречи с новыми кинопроизведениями наших друзей и коллег — афро-азиатских кинематографистов, которые съедутся в Ташкент, привлеченные благородными целями этого кинофорума.

Испокон веков капитализм действовал на территории многонациональных государств и на международной арене как реакционная сила, разъединяющая народы. Такая политика была продиктована корыстными интересами эксплуататорских классов. Социализм стал первым за всю человеческую историю государственным строем, объединяющим трудящихся разных национальностей на основе их общих классовых целей. Трудовые люди в Азии и Африке ясно понимают, что без мировой системы социализма был бы невозможен прогрессивный исторический сдвиг в сознании многомиллионных масс веками угнетаемых народов афро-азиатских стран, который привел в наши дни к крушению колониализма и образованию независимых национальных государств на азиатском и африканском континентах — равно как и их постепенное продвижение по пути самостоятельного экономического и культурного развития.

Девиз Ташкентского фестиваля «За мир, социальный прогресс и свободу народов!», широко поддержанный в кругах мировой общественности, деятелями передового киноискусства разных стран, находится в полном согласии с основными положениями советской внешней политики, с принципами пролетарского интернационализма; в нем отражены самые высокие устремления миролюбивых народов и государств, проводящих во внешней и внутренней поли-

тике независимый антиимпериалистический курс. И недаром Международный кинофестиваль стран Азии и Африки в Ташкенте с самого начала стал одним из наиболее авторитетных и представительных киносмотров в мире; недаром «идеи Ташкента» получают широкое распространение на Азиатском и Африканском континентах.

На I Ташкентском фестивале в 1968 году было представлено свыше 100 полнометражных и короткометражных фильмов из 39 стран Азии и Африки. Тогда в Узбекистан собралось более 300 зарубежных гостей (режиссеров, актеров, руководителей национальных кинематографий, продюсеров, прокатчиков, журналистов).

Кинематографисты многих стран, которые встретятся в этом году в Ташкенте, не только покажут свои новые работы, но и обменяются мнениями по проблемам развития экранного искусства, приняв участие в дискуссии на тему «Кино за мир, социальный прогресс и свободу народов».

Во время предстоящего фестиваля его гостям будут предоставлены широкие возможности познакомиться с современными достижениями, а также — с памятниками истории и культуры народов Узбекистана и других республик Советского Востока.

Кинофестиваль в Ташкенте проводится как международный смотр киноискусства стран Азии и Африки. Однако ташкентский форум не замыкается в границах двух континентов: мастера кино Европы, Северной и Южной Америки, Австралии также могут представить на фестиваль свои фильмы, посвященные борьбе народов за свободу и национальную независимость. Среди гостей Ташкентского фестиваля 1972 года были посланцы 20 стран — европейского, двух—американского и австралийского континентов. С особым интересом были приняты участниками и гостями II МКФ в Ташкенте публицистические кинопроизведения, рассказавшие о борьбе народов Латинской Америки за свободу, демократию и социальный прогресс, о классовых битвах в латиноамериканских странах, о прогрессивных социальных преобразованиях, осуществленных правительством Народного единства в Чили.

На III Ташкентском МКФ мы вновь будем рады приветствовать ленты, созданные передовыми художниками за пределами Азии и Африки.

Не менее важно и то обстоятельство, что кинофестиваль в Ташкенте является в полном смысле этого слова интернациональным по своему духу: здесь нет места проявлениям расистской идеологии; здесь невозможны фильмы, возвеличивающие одну нацию в ущерб национальному достоинству другой. Понятно, что принципиальная направленность Ташкентского фестиваля не по душе тем кругам, которые и в области кинематографии придерживаются реакционных и обветшалых политических доктрин, используют кино в своих неблаговидных целях, пытаясь отравить сознание людей проповедью расизма, милитаризма, национализма.

Ташкентский фестиваль — это не просто крупный по масштабу праздник киноискусства; его важной отличительной чертой является широкая представительность: Ташкент собирает под своим девизом все силы прогрессивного кинематографа Азии и Африки, включая и самые молодые, недавно возникшие кинематографии. Необходимо отметить важную роль, которая принадлежит Ташкентскому фестивалю в деле повышения популярности афро-азиатского кино; на его экранах получили «путевку в жизнь» фильмы многих молодых кинематографистов африканского и азиатского континентов. В этом смысле фестиваль в Ташкенте похож на своего «старшего брата» — Московский международный киносмотр, открывший для мировой кинематографической общественности, для широкого зрителя много новых имен деятелей молодого прогрессивного кино.

В дни, предшествовавшие I Ташкентскому МКФ, для подавляющего большинства европейских и американских кинозрителей понятие «афро-азиатский кинематограф» было ограничено не очень ясным представлением о киноискусстве Индии и Японии. Даже фильмы Египта или Ирана — стран, в которых самостоятельное кинопроизводство существует сравнительно

давно,—были мало известны за рубежом. Что же касается кино молодых независимых африканских государств, то о его существовании знали, как правило, лишь немногие специалисты. Причем Запад интересовался этим кинематографом как курьезным экспериментом, видя в нем скорее экзотические черты, нежели истоки движения в киноискусстве с новым социальным и художественным содержанием. Вопрос о том, быть ли афро-азиатскому кино самостоятельным искусством, обращающимся к с в о е м у зрителю у себя на родине и известным за границей, затрагивающим важные для развивающихся государств общественные и политические проблемы, или просто повторять «пройденное», ориентируясь на те образцы коммерческого кино европейских стран и США, к которым усиленно приучал зрителей в странах Азии и Африки буржуазный прокат, был главным, коренным вопросом. В то время африканцы практически были лишены возможности видеть фильмы, сделанные о них их же соотечественниками. И Ташкентский фестиваль стал, по существу, первым международным киносмотром, где молодому кинематографу было отведено самостоятельное место, где, например, многие африканские кинематографисты впервые познакомились друг с другом и с картинами, снятыми на их же континенте, но — в соседней стране, где для многих впервые стала очевидной возможность организации национального кинопроката, ориентированного на национальное кинопроизводство.

Современная панорама киноискусства стран Азии и Африки выглядит ярко и неоднородно. В трех государствах Азии — за рубежами нашей страны — успешно развивается социалистическое кино, представленное творчеством художников Демократической Республики Вьетнам, Корейской Народно-Демократической Республики и Монгольской Народной Республики.

В марте прошлого года исполнилось 20 лет со дня подписания президентом Хо Ши Мином декрета о создании национального объединения, взявшего на себя руководство кинопроизводством и прокатом в ДРВ. На II Всевьетнамском национальном кинофестивале, проведенном в Ханое в ознаменование этой годовщины под девизом «За Родину и социализм!», было показано около 100 фильмов. В числе работ, удостоенных высшей награды фестиваля «Золотой лотос», — «Дорога домой» и «История супругов Лык» (полнометражные игровые ленты), документальные — «Стальная стена Винь-Линь», «Боевые позиции на дорогах», кукольные — «Сказание о богатыре Жонге», «Девушка Нга» и другие. Среди лауреатов — картины, известные далеко за пределами Вьетнама, — «Охотники в горах Дак-Шао», «Девушка с реки Ча», «Военная победа на дороге № 9». На VIII МКФ в Москве с успехом прошел фильм ДРВ «17-я параллель: дни и ночи», поставленный Нгуен Хай Нинем; за участие в этой картине актриса Ча Жанг получила Приз за лучшее исполнение женской роли, и, кроме того, лента была удостоена награды Советского Комитета защиты мира. «Мы собираемся работать над крупными фильмами, которые смогут отразить облик нашей страны и характер нашего современника. Наша задача состоит в том, чтобы создавать картины, способные действенно участвовать в воспитании нового человека. Наши фильмы должны сказать свое слово в борьбе прогрессивного человечества за мир»,— заявил на пресс-конференции руководитель вьетнамских кинематографистов на VIII Московском фестивале товарищ Нгуен Хай Нинь.

Сравнительно недавно в Советском Союзе прошла Декада фильмов КНДР, приуроченная к 25-летию провозглашения Корейской Народно-Демократической Республики.

Сейчас в КНДР ежегодно выпускается около 40 художественных и приблизительно 150 документальных, научно-популярных и короткометражных лент. «Отличительная черта всех этих очень разных фильмов,— сказал в беседе с корреспондентом газеты «Советская культура» руководитель делегации кинематографистов КНДР, редактор творческого объединения киносценаристов товарищ Квон Чжон Ун,— состоит в стремлении их создателей поведать людям о значительных социальных явлениях, о революционных преобразованиях, которыми характеризовались разные этапы развития нашего общества. Нам дороги подобные кино-

полотна, ибо они играют очень важную роль в воспитании масс. В этой связи не могу не вспомнить блистательную плеяду замечательных советских фильмов, на которых воспитывались и воспитываются поколения зрителей новой Кореи».

Становление кинематографа Монгольской Народной Республики, существующего уже более 35 лет, происходило в условиях самого тесного общения с советским революционным кино и при активной помощи со стороны наших кинематографистов. В настоящее время масштабы кинопроизводства в МНР расширяются, и многие фильмы, выпущенные студией «Монголкино» в Улан-Баторе, получили известность за рубежами Монголии, завоевали призы представительных международных киносмотров. В творческие планы советских и монгольских кинематографистов входит создание исторических картин, над которыми они будут работать вместе. Новый монгольский фильм «В логове», посвященный революционной борьбе монгольского народа (режиссер Б. Сумхуу), вызвал заметный интерес у зрителей VIII МКФ в Москве.

На том же фестивале советские зрители и наши зарубежные гости познакомились с рядом интересных картин, созданных в арабских странах. Появление таких произведений свидетельствует о том, что, несмотря на малый пока еще творческий опыт и ограниченные производственные возможности, какими располагают, например, кинематографисты Сирии или Ирака, в работах передовых художников этих стран заметны тенденции к утверждению принципов реализма в национальном киноискусстве.

Кино независимой Африки так же молодо, как и сами недавно возникшие государства, на территории которых оно развивается. К настоящему времени производство документальных и игровых лент существует уже в 15 странах Западной, Центральной и Восточной Африки: в Гвинее, Мали, Нигере, Нигерии, на Берегу Слоновой Кости, в Сомали, Танзании, Верхней Вольте, Конго, Сенегале, Эфиопии, Заире, Габоне, Камеруне, Сьерра Леоне.

В Азии наиболее мощной киноиндустрией обладают Индия и Япония. Однако из нескольких сотен лент, ежегодно выпускаемых на студиях этих двух стран, подавляющее количество относится к категории так называемых «коммерческих», то есть рассчитанных на весьма невзыскательного зрителя и — просто малохудожественных.

В то же время как в индийском, так и в японском кино сегодня сформировалось ядро серьезных, прогрессивно мыслящих художников, чьи реалистические произведения составляют определенный противовес коммерческой продукции.

Предстоящий Ташкентский фестиваль даст нам возможность познакомиться со многими последними произведениями киноискусства стран Азии и Африки. При этом фестивальные просмотры и встречи лишь углубят и продолжат знакомство советского зрителя с афро-азиатским кино. Именно продолжат, потому что ни одна страна в мире, кроме СССР, так широко не демонстрирует картины, снятые на студиях Алжира и Каира, Ханоя и Пхеньяна, Калькутты и Токио, обеспечивая им многомиллионную дружески настроенную аудиторию.

●

Накануне открытия III Международного кинофестиваля стран Азии и Африки в Ташкенте мы вновь вспоминаем слова из приветствия Генерального секретаря ЦК КПСС Л. И. Брежнева участникам и гостям VIII Московского фестиваля о том, что «кинематограф может внести значительный вклад в упрочение мира на земном шаре, взаимопонимания и доверия между людьми разных стран. Киноискусство обладает огромной силой воздействия на умы и сердца миллионов. Очень важно, чтобы эта сила служила великому делу гуманизма и социального прогресса, духовного и нравственного обогащения человека».

Пусть же ярче вспыхнет факел «Ташкента»! Пусть новая встреча художников, верных его прекрасному девизу, внесет свой вклад в дело грядущего торжества великих идей мира, прогресса и свободы на земле!

«Л. И. Брежнев в Казахстане»
«Мой добрый человек»
«Тайны мукама»
«Продается дом»
«Мой новый адрес»
«Я — Медвежий»
«Хашар»
«12 километров пути»
«Полоса препятствий»
«Лютый»

Анатолий Ананьев

Фильм о единстве партии и народа

«Л. И. Брежнев в Казахстане».
Режиссер О. Абишев. Автор текста Х. Шангитбаев. Операторы А. Мищенко, В. Васильчиков. Звукооператор В. Поляков. «Казахфильм», 1973.

Генерального секретаря Центрального Комитета нашей партии Леонида Ильича Брежнева любовно называют в Казахстане первым целинником. И это глубоко знаменательно. Леонид Ильич Брежнев в те памятные годы, когда он был Первым секретарем ЦК Коммунистической партии Казахстана, стоял у самых истоков этого великого всенародного подвига. С его именем в республике связаны многие добрые дела, многие добрые начинания: и в сельском хозяйстве, и в промышленности, и в развитии науки и культуры. На празднование 20-летия освоения целины в Алма-Ате, вылившемся в волнующую манифестацию нерушимого единства партии и народа, об этом с душевным подъемом, горячо говорили партийные работники, рабочие, колхозники. «Леонида Ильича у нас искренне уважает каждый, — сказал, как бы обобщая все то, что потом прозвучало во многих речах, тов. Д. А. Кунаев. — У казахстанцев на это уважение права особые, убедительно подтвержденные буквально каждым годом волнующей целинной эпопеи, каждым годом бурного роста нашей республики».

Годы, проведенные Леонидом Ильичом Брежневым в Казахстане, вошли золотой страницей не только в историю республики, а и в летописи всей страны. В том, как партийная организация Казахстана решала под руководством своего Первого секретаря коренные, важнейшие вопросы идейно-воспитательной, политической, хозяйственной работы, был заключен ценнейший опыт, который обогатил новыми идеями всю партийную работу в стране.

С этой точки зрения глубокий принципиальный интерес вызывает документальный киноочерк «Л. И. Брежнев в Казахстане», недавно поставленный на студии «Казахфильм». Фильм взволнованно рассказывает о той многогранной и плодотворной партийной и государственной деятельности, какую с таким душевным подъемом, опираясь на поддержку и горячие симпатии всей партийной организации, всех трудящихся Казахстана, вел Леонид Ильич Брежнев в республике.

На меня этот короткий документальный фильм произвел особое впечатление: передо мною как бы вновь прошла та череда замечательных свершений, участником и очевидцем которых мне посчастливилось быть.

И хотя киноочерк длился считанные минуты, а документы, которыми располагали авторы фильма, как бы выразительны и характерны они ни были, неизбежно оказались в чем-то беднее, суше тех ярких образов прошлого, что хранятся в памяти того, кому довелось в те славные годы жить и работать в Алма-Ате или Джамбуле, Кустанае или Целинограде, фильм произвел впечатление глубокое и сильное.

Казахстан — республика несметных богатств, самых широких возможностей и перспектив. С ее степями и горами, с ее реками, озерами, пастбищами и садами, с ее необозримыми и еще недавно дремавшими землями накрепко срослась память сердца всех советских людей. И уж, конечно, тех, кто, как автор этих строк, уходил отсюда, от этих степей и гор, на фронт, тех, кто вернулся сюда с войны в самые трудные годы восстановления и развития промышленности и сельского хозяйства. Тех, кто еще живо помнит, как в то далекое теперь для нас время выглядела столица Казахстана — город Алма-Ата.

«Л. И. Брежнев в Казахстане». Л. И. Брежнев вручает орден Дружбы народов Казахской Советской Социалистической Республике

Летом он утопал в зелени, и низкие бревенчатые избы не были видны за распушенными кронами тополей и кленов; зимою же, когда листва опадала с деревьев, дома и улицы как бы обнажались, и отовсюду проступала та самая худоба, то убогое наследство захолустных губернских городов, какое досталось нам всем от царской России. Со стороны вокзала в город вела только одна дорога — Капальский тракт, который ныне называется Красноармейским. Тракт тот представлял собою плохо вымощенную, грязную, с выбоинами, лужами и гнилыми покосившимися заборами улицу, по которой, грохоча, изредка проходил трамвай, и урчали, буксуя в колдобинах, полуторки.

Но — все это в прошлом; все это далеко позади и лишь напоминает нам, как далеко шагнули мы от тех времен, как преобразовалась наша жизнь, преобразилась древняя земля Казахстана, а вместе с нею люди и столица республики.

Но если все еще памятно нам прошлое, то во сто крат живее, ярче в нас память о тех годах, когда шло великое преображение земли, когда на месте деревянных развалин вырастали красивые и добротные дома, когда начали вырастать целые кварталы — жилые массивы — со всеми удобствами для жизни, и города, как древние богатыри, расправляя затекшие плечи, раздвигали свои границы, и люди удивлялись и радовались тому, что сами делали. Происходило чудо преображения, преображения во всех сферах жизни; и нельзя теперь, оглядываясь назад, на прошлое, говорить об этом без волнения. В студенческие годы мы учились и строили здание университета, которое и теперь стоит на Комсомольском проспекте, красуясь и привлекая внимание белыми колоннами у парадного входа. Мы учились и строили для себя общежитие — корпуса, которые и ныне, дополненные и расширенные, составляют красивый и уютный студенческий городок. Строились здание Академии наук республики, клубы, дворцы культуры, спортивный комплекс с зелеными площадками, стадионом и с ледяным дворцом для хоккейных баталий; возводились корпуса новых заводов, фабрик, магазинов, жилых домов, кинотеатров.

В те далекие годы, когда люди после победы над фашизмом, после изнурительной, кровопролитной войны вернулись к мирной, созидательной жизни, столица республики Алма-Ата была центром всего того огромного и многосложного, что созидалось тогда в Казахстане. Отсюда, от ее вокзала, уезжали в экспедицию геологические поисковые партии; сюда возвращались они со всеми своими открытиями и радостями. На карте респуб-

лики одно за одним отмечались новые месторождения: Джезказган, Рудный, Соколово-Сарбайское месторождение, Мангышлак... Открытия эти можно было бы вытянуть в длинную колонку названий и цифр. А в институтах Академии и в ее филиалах уже изучались возможности создания зерновой базы на целинных землях Казахстана.

История страны, летопись трудовых дел... Она воплощается в больших полотнах, в многосерийных киноэпопеях, иногда — в небольшом художественном фильме, который по-особому трогает сердца людей своей проникновенностью и душевностью; но ничто не может сравниться с документальными лентами, с тем восприятием, с тем волнением, какое возникает у зрителя, когда перед ним проходит кадр за кадром то, что было н а с а м о м д е л е.

Фильм «Л. И. Брежнев в Казахстане» бережно, чуткими и ласковыми руками смонтированный из не столь уж многочисленных кадров, сохранившихся в фильмотеках республики, режиссером О. Абишевым, смотрится как бы на одном дыхании. И вызывает целую волну мыслей, воспоминаний, чувств, побуждает к раздумьям, имеющим глубокое принципиальное значение для каждого советского человека.

Повторяю, фильм сделан с той любовью к тому, о ком в нем рассказывается, которая невольно передается каждому зрителю. Это фильм-история, фильм о преображенном крае, о замечательных тружениках, которые живут и работают на казахской земле, украшают ее заводами и садами.

Это фильм о том, как претворяются в жизнь решения партии, как они, эти решения, отзываются в сердцах рядовых тружеников — колхозников, рабочих, ученых, агрономов, врачей, инженеров, — как изо дня в день куется, растет и крепнет священное для нас единство партии и народа.

Именно в этом идейно-философском и историческом контексте возникает и прочерчивается в фильме, с каждым новым кадром обретая новую эмоциональную силу, масштабность и яркость, образ Леонида Ильича Брежнева, замечательного партийного деятеля, по-ленински чуткого к жизненным интересам трудящихся, неутомимого в заботах о росте народного благосостояния, всегда концентрирующего внимание партийной организации, всех трудящихся на самом главном, на том, что находится как бы на самом эпицентре всего исторического процесса.

Авторы фильма решают стоявшую перед ними сложнейшую задачу просто и убедительно, находя именно те выразительные кинематографические средства, какие необходимы для того, чтобы зритель стал как бы соучастником всего происходящего на экране. Так, когда на экране возникают первые кадры — белоснежные пики гор, голубое небо, красивые улицы, здания, площади и скверы, — диктор не говорит, каким этот город был в прошлом. Но все то, что мы видим, как бы отливает новизною форм и цветов, новизною архитектурных ансамблей и линий, и новизна эта не показная, а естественная, она является как бы отражением той жизни или, вернее, того уровня жизни, какого достиг казахский народ за годы Советской власти, живя в тесном содружестве со всеми народами нашей страны. До нас доносится спокойный, уверенный голос: «Алма-Ата. В это ясное августовское утро она прекрасна...» И слова эти сливаются с тем, что мы видим на экране. Да, столица Казахстана преобразилась, она прекрасна. Нет прежнего Капальского тракта, а есть широкий асфальтированный проспект, который соединяет железнодорожный и аэровокзал с центром города; нет грязной Ташкентской улицы, а есть проспект, удивительный по выразительности архитектуры, по красоте зеленых насаждений, аллей и цветников, проспект, который мог бы стать украшением любого города мира; нет так называемого головного арыка и мусоросвалки за ним, а на месте всего этого — проспект Абая с памятником великому поэту, с многоэтажными домами и театрами.

И когда на экране столица Казахстана встречает самого дорогого и желанного своего гостя — Генерального секретаря Централь-

ного Комитета Коммунистической партии Советского Союза Леонида Ильича Брежнева, нам понятен горячий энтузиазм, который читается на лицах встречающих, доброе волнение, которое светится в глазах женщин, мужчин, детей. Мы и сами, в темноте зрительного зала, разделяем это волнение, ибо понимаем, к о г о в этот час встречают алматинцы.

В эту минуту и они, и мы — москвичи, ленинградцы, киевляне, рижане, ашхабадцы, омичи, улан-удинцы — одинаково сосредотачиваемся на мысли о том, что бурный рост экономики и культуры Казахстана, что победоносное освоение целинных и залежных земель неразрывно, тысячью нитей связаны с периодом, когда партийную организацию республики возглавлял Леонид Ильич. Сознаем, сколь велики и многогранны его личные заслуги в социалистических преобразованиях, свершенных волей партии на земле Казахстана.

А вместе с тем думаем о том, сколько душевного тепла, государственной мудрости, партийной принципиальности внес Леонид Ильич Брежнев в дело укрепления братского союза народов нашей страны, в создание всех необходимых условий для обеспечения их созидательного труда в условиях мирного сосуществования государств с различным общественным строем, как весомо и всесторонне обогатил он своими теоретическими трудами вечно живое, вечно развивающееся учение марксизма-ленинизма.

Вот мы видим, с каким радушием встречают Леонида Ильича на земле Казахстана, как радостно расцветают в добрых улыбках лица, как любовно преподносят ему хлеб-соль, огромные и прекрасные букеты цветов.

Чем заслужил этот человек такую всеобщую признательность и любовь? Этот вопрос не ставится в фильме. Но ответ на него возникает сам собой, когда эпизод за эпизодом разворачивается перед зрителями летопись жизни республики, летопись дел, у истоков которых стоял Леонид Ильич Брежнев.

Я хорошо помню и те трудные годы, когда начинали осваиваться целинные земли. В те дни с проникновенным партийным словом, обращенным ко всем трудящимся республики, Леонид Ильич выступил на митинге целинников. Это выступление оставило неизгладимый след в сознании всех тех, кто его слушал или читал в те дни, и вызвало поистине единодушное одобрение. В нем четко были намечены цели и указаны пути к их достижению, были глубоко проанализированы трудности, поджидавшие первых целинников. А трудности были велики. Обживать новые земли, где из века в век только ветры гуляли по необозримым безлюдным просторам, было ох как нелегко! Первый колышек будущего поселка, первая палатка, первый выстроенный дом на целине, первая черная борозда, проложенная в вековой степи, первое упавшее зерно в распаханное поле — тогда все было первым и потому по-особому нелегким. Но люди трудились, веря в победу, и вера эта поддерживалась в них не словами и обещаниями, а повседневной заботой партии и правительства. На целину были направлены мощная сельскохозяйственная техника, строительные материалы.

В фильм включены, к сожалению, немногие, но очень выразительные, глубоко человечные и трогательные по содержанию кадры, в которых мы видим Леонида Ильича Брежнева в те годы. Он бывал у целинников не гостем, он сам находился в первом ряду энтузиастов, которые и делали это поистине великое для всей страны дело. Он вникал в самые разные подробности совхозной и колхозной жизни, и вот — он вместе с совхозным агрономом на пахоте, проверяет глубину вспашки, глубину заделки семян; а вот он беседует с комсомольцами на полевом стане; мы видим его и на уборке хлебов, когда он советуется с комбайнерами, слышим выступающим с горячим, зажигающим сердца словом перед партийным и общественным активом.

После этих кадров переход к нашим дням, когда усилия всех целинников увенчались небывалым успехом и республика собрала в общенародные закрома миллиард пудов зерна, кажется зрителям естественным, как бы само собой разумеющимся. Такого хлеба

Казахстан никогда еще не давал Родине, но начало э т о г о хлеба в тех днях, о которых Леонид Ильич скажет в одном из своих выступлений:

— Это время я всегда вспоминаю с искренней теплотой и благодарностью. Оно дало мне возможность близко познакомиться с одной из самых замечательных республик, с ее интересными людьми, полными мужества и энергии.

«Да, многое связывает его с нашей республикой», — как бы от имени всех трудящихся республики говорит диктор, едва в зале отзвучали только что процитированные слова товарища Брежнева, и перед зрителями возникают новые кадры, в которых все полнее, все шире раскрывается многогранная деятельность Леонида Ильича на посту Первого секретаря ЦК Компартии Казахстана. Его мысль была занята не только целиной, не только сельским хозяйством, но и ростом и развитием промышленности и культуры республики, подъемом общего благосостояния народа. На экране мы видим его на свинцово-цинковом комбинате и других предприятиях. В то время шло необыкновенно бурное, стремительное развитие промышленности в Казахстане, возникали новые города, как возник в степи город Рудный, строились шахты, разворачивались рудные карьеры и вырастали нефтяные вышки. И все это требовало партийного глаза, заботливых, хозяйских рук, любви, теплоты и сердечности, и всем этим безотказно, щедро был наделен товарищ Брежнев, все это изо дня в день, от всей полноты своего большого сердца, он вносил в строительство новой жизни на просторах республики. Рука об руку с ним трудились и его верные соратники, и среди них — Динмухамед Ахмедович Кунаев, ныне возглавляющий партийную организацию Казахстана.

Леонид Ильич воспитал в Казахстане замечательные кадры партийных работников, инженеров и механизаторов-хлеборобов. Казахстан из года в год выполняет и перевыполняет государственные планы и сдает в закрома Родины многие пуды первосортного хлеба. Это стало уже доброй традицией земледельцев республики, всех трудящихся Казахстана, чьи славные дела высоко оценила Родина, наградив республику новым орденом — Дружбы народов.

На вручение этого ордена приехал в Алма-Ату дорогой гость, Леонид Ильич Брежнев.

Проникновенно звучат в заключительных кадрах фильма слова, произнесенные им в тот памятный день:

«Дорогие товарищи, с чувством большой радости я вышел на эту трибуну, чтобы при-

«Л. И. Брежнев в Казахстане». Гостеприимная Алма-Ата встречает хлебом-солью Л. И. Брежнева, прибывшего на празднование 50-летия Казахстана

ветствовать вас в связи с вручением Казахской Советской Социалистической Республике ордена Дружбы народов. Эта награда всей республике, и каждому ее гражданину, коммунистам и беспартийным, труженикам промышленности и сельского хозяйства, людям науки и культуры. Она достойно венчает славный путь, пройденный Казахстаном в братском союзе советских народов.

Примите, товарищи, самые сердечные поздравления от Центрального Комитета нашей партии, Президиума Верховного Совета СССР и Советского правительства. Могу сказать с уверенностью, в этот час вас поздравляют и желают вам новых успехов все советские люди».

Вдохновенные эти слова органично и естественно возникают в фильме, в едином аккорде обобщая замечательный, многогранный опыт коммунистического строительства, в нем отраженный.

Да, это поистине и с т о р и ч е с к и й фильм: воспроизводящий страницы нашей сегодняшней жизни, он направляет мысль к тем общественным закономерностям, в которых суть советского строя, первопричина побед и достижений, изумляющих весь мир. Рассказывая о деятельности Леонида Ильича Брежнева в Казахстане, он как бы изнутри освещен светом е г о творческой мысли, обаянием е г о личности. И в удивительно простой, убедительной форме доносит до нашего сознания представление о том, как глубоко, органично и полно воплощает в себе Леонид Ильич Брежнев народ, его думы и чаяния, как цельно олицетворилось в нем великое единство партии и народа, ежедневно и ежечасно подтверждаемое всем ходом нашей жизни.

Об этом и рассказывает — взволнованно и ярко — картина «Л. И. Брежнев в Казахстане».

Важная страница в летописи всей нашей большой и сложной жизни, всей нашей истории благодаря усилиям кинодокументалистов Казахстана ярко ожила в нашем сознании и надолго останется в благодарной памяти всех тех, кому доведется посмотреть этот замечательный фильм.

Т. Иванова

Добрый человек Рустам Ахраров

«Мой добрый человек».

По мотивам рассказа У. Назарова «Дерзость». Сценарий О. Агишева при участии Р. Батырова. Постановка Р. Батырова. Оператор А. Панн. Художник В. Добрин. Композитор Ф. Яновский. Звукооператор Э. Каюмов. «Узбекфильм», 1973.

Новый фильм режиссера Равиля Батырова естественно сопоставляется с его предыдущей работой. Свойством, определявшим характер Тимура Гулямова, героя картины «Ждем тебя, парень!», была веселая, непринужденная и победительная доброта. Свой новый фильм Р. Батыров назвал «Мой добрый человек». Если же вспомнить еще одну, теперь уже давнюю, картину этого режиссера — «Яблоки сорок первого года», рассказ о старом добром чудаке, смешном упрямце, который в суровую военную зиму, через всю страну, вопреки многим препятствиям, вез яблоки для солдат, защищавших Москву, можно сказать, что тема человеческой доброты питает творчество Батырова последовательно и постоянно.

Что до двух последних его работ, то их сближает еще и то, что действие обеих происходит в наши дни, герои их — однолетки, молодые люди, едва вступающие в жизнь, люди рабочей профессии. Впрочем, на этом сходство кончается. И начинаются различия.

Тимур из фильма «Ждем тебя, парень!» был человеком улыбчивым, беспокойным, неусидчивым, легким, динамичным, его темперамент был агрессивен, душа — нараспашку, его не покидал лукавый и взрывчатый артистизм; несмотря на многие свои горести, он был удачником во всем, был счастлив и прежде всего — в друзьях. Он жил, чудил, куролесил, откалывал свои номера, окруженный веселым дружелюбием верных своих товарищей, их всегдашней готовностью им восхититься, прийти к нему на выручку, на помощь. Он был открыт всему окружающему, и

все окружающее ему улыбалось с той же открытостью.

Из всего этого не следует, что атмосфера фильма была безоблачно идиллической. Кроме друзей, у героя имелись скрытые противники. И — открытые враги. Явные враги — жулик и демагог Кулдашев, угодливый хапуга Гафуров—были Тимуром в конце концов посрамлены. Однако и тот и другой принадлежали к числу персонажей, давно распознанных и изобличенных кинематографом, и ничего особенно нового не прибавляли к уже знакомой нам галерее «отрицательных характеров».

Значительно сложней и интересней все обстояло с противниками скрытыми, еще не осознанными Тимуром как противники, еще не осознавшими себя противниками Тимура. Таких было двое в ближайшем окружении героя.

Наташа — «комсомольский организатор», «комсомольская богиня». Как ровные, обкатанные камешки катящая слова о комсомольских поручениях, комсомольском долге, комсомольской активности. С удивительной легкостью складывающая их в формулировки бюрократических предписаний и резолюций. И как уверенна в себе при этом, как невозмутима, как бестрепетна! Как пусты и невозмутимы ее красивые глаза. А вслед за тем — взрыв искренности, почти отчаяния, потребность встретить сочувствие, и вот мы уже готовы принять этот взрыв за проявление человечности,— смотрите, думаем мы, оказывается, и это очаровательно деловитое существо не обделено душевными тревогами, хотя «комсомольская богиня» жалуется всего лишь на то, как трудно ей управляться с модной прической, скольких бессонных ночей, скольких мук стоит ей эта прическа...

С Наташей рядом — ее друг, поклонник, жених. Обладатель блистающей черным лаком «Волги», обладатель тщательно отработанных манер, обладатель на зависть выдержанного и ровного характера. Ни в малой степени не встревоженный явной влюбленностью Тимура в Наташу. Нисколько не обидчивый. Неизменно благожелательный ко всем окружающим. Готовый вывезти всю компанию на загородную прогулку. Готовый разделить общее веселье. Владелец «Волги», владелец транзистора, владелец приспособления для жарения шашлыков. И обладатель приятного, рождающего благодушие и бодрость, чувства обладания как бы всей жизнью, чувства, складывающегося из суммы этих отдельных немаловажных обладаний.

Правда, авторы фильма оставляли этим двоим и некоторую «возможность исправления». Помимо перечисленных качеств, оба имели еще и немало бесспорных достоинств. Опасность была обозначена еще только осторожным пунктиром, тревожащим намеком. В финале картины и Наташа и Азиз «на равных правах» оказывались включенными в круг друзей, провожавших Тимура в армию, вместе со всеми бежали за вагоном, и он прощался с ними так же дружески, так же открыто, как и с остальными.

Так заканчивался фильм.

Каким-то ты станешь, Тимур, повзрослев, каким вернешься через несколько лет — этот вопрос возникал из всего лирического подтекста картины.

«Мой добрый человек» — это история взросления ровесника Тимура, Рустама Ахарова. И здесь легко мог бы возникнуть соблазн истолковать новую картину Р. Батырова как прямое и непосредственное продолжение предыдущей. В этом случае можно было бы предположить, что если первая рассказывала о том, как доброта побеждала, то вторая — о том, как доброта эксплуатировалась, становилась предметом злоупотреблений, несла урон, терпела поражения. Можно было бы предположить, что на вопрос: «Что с тобой станется, Тимур?»— режиссер ответил судьбой Рустама, своего нового героя: завтра ты изменишься, утратишь многое, от многого откажешься, над многим посмеешься сам. Повзрослеешь. Умудришься. Остынешь.

Это было бы соблазнительно. Но неверно.

Прежде всего потому, что фильмы «Ждем тебя, парень!» и «Мой добрый человек» — это разные фильмы. Тимур и Рустам — это разные, в чем-то полярные характеры. «В главной роли Р. Сагдуллаев» — написано в титрах

«Мой добрый человек». Рустам Ахаров — Р. Сагдуллаев

новой картины Р. Батырова. Исполнитель роли Рустама имеет на это право.

На протяжении фильма, длящегося немногим более часа, Р. Сагдуллаев решает труднейшие по сложности и разнообразию задачи.

Обычная уборщица с половой тряпкой в руках, шлепающая босыми пятками по мокрому полу. Подоткнутые полы халата, волосы, подвязанные косынкой. «Эй, тетя!» — окликает ее случайный прохожий. «Тетя» поднимает голову и оказывается парнем. Парень улыбается с обезоруживающей искренностью и добродушием.

Таким впервые на киноэкране увидят зрители героя. Они увидят его и дальше в почти фарсовых и в трагикомических положениях. Вот шланг, вырвавшись из неловких рук, обливает Рустама с головы до ног; все хохочут, и Рустам беззлобно улыбается в ответ. А вот опять почти фарс: на своей безотказной «дежурке» Рустам развозит по домам крепко выпивших, едва держащихся на ногах гуляк, тащит на себе здоровенного верзилу, стучится в дверь его дома — и на него же обрушивается ярость взбешенной жены. А Рустам улыбается застенчиво и виновато.

И все же звучание темы определяется не этими фарсовыми ситуациями. Характер героя раскрыт с полной и пристальной психологической проработанностью. Готовность услужить, помочь, сделать доброе дело — главное в нем. Но скоро во всем этом откроется и что-то тревожащее: не означает ли доброта Рустама отсутствия самолюбия, не до забвения ли собственной гордости, не до безответности ли доходят его услужливость и добродушие? Размазня, тряпка, бедолага, на которого валятся все шишки...

Рустам работает водителем в автобусном парке. Зеленый, неоперившийся птенец, а вокруг него — матерый шоферский народ, народ бывалый и отпетый, тертый и видавший виды, умеющий при случае и словчить, свободный от излишней сентиментальности.

С Рустама взимают трешку на коллективный плов — но забывают пригласить его к столу. А он — из деликатности, от застенчивости, от доброты — делает вид, что ничего не случилось. Возвращаясь с последнего рейса, он посадил в машину парня с девушкой, а девушка оказалась Саидой, в которую Рустам был издавна тайно влюблен. Прощаясь, парень протянул Рустаму деньги. «Зачем?» — спросил Рустам в смятении. «Держи, держи»,— покровительственно ответил тот. И Рустам — от неловкости, от смущения — так и не сумел отказаться и растерянно сунул в карман скомканную бумажку.

«Мой добрый человек». Саида — Т. Шакирова, Рустам Ахраров — Р. Сагдуллаев

А дальше — картина, нарисованная взвинченным и раздраженным воображением героя: каким бы хотелось ему быть, каким ему надо было бы быть при встрече с Саидой и ее спутником. Напористым. Самоуверенным. Дерзким. Умеющим постоять за себя. Выставить бы обоих из автобуса. Саиду не без развязности подхватить при этом под руку. Вырвать сигарету из рук у парня. Чтобы впредь неповадно было... Чтоб знали, с кем имеют дело...

А после ночи, проведенной без сна,— взрыв, уже не воображаемый, а реальный. Объезжая на «дежурке» улицы города, Рустам «собирает» на работу шоферов, хорошо повеселившихся накануне. За спиной героя звучат соленые шуточки, благодушная полупохабщина: мужская компания — мужской разговор. Привычное, даже без намерения обидеть подтруниванне над Рустамом, человеком, как установлено, необидчивым. Привычная беспардонность по отношению к нему: пусть потерпит, не развалится... Тем неожиданней протест, взрыв, драка. «Что это ты, Рустамчик, вдруг?» — «Почему вдруг? Для вас, если молчал, значит не человек, да?! Или лопух, или — нахал, да?!»

Начиная с этого момента, герой меняется неуклонно. Вчера еще на предложение директора автопарка сесть за руль старого искалеченного автобуса он мог только растерянно вопросить «за что?», тщетно взывая к справедливости. Теперь он потребует справедливости и добьется ее. На предложение ошарашенного директора «дыхнуть» — с дерзким вызовом ответит: «Пожалуйста!» И начальственный гнев не разразится, громы не грянут, директор спасует удивительно быстро. Со смешанным, сложным чувством директор произнесет спасительную фразу: «Растет у нас молодежь». И Рустам получит в свое распоряжение новенький «Икарус».

Так вступает Рустам на новую стезю. Куда поведет она взрослеющего на глазах героя?

В дальнейшем эпизоды фильма будут свободно наслаиваться друг на друга, легко «перетекая» один в другой.

Вот Рустам за рулем «Икаруса» приветливо улыбается радужно настроенным пассажирам, мир и благорасположение царят в сияющем чистотой салоне автобуса.

И вот уже директор автобазы, дружески похлопывая героя по плечу, сообщает греющимся на солнцепеке шоферам, что с сегодняшнего дня Рустам Ахраров назначается бригадиром автоколонны.

Теперь между героем и товарищами устанавливаются совсем новые отношения. У Рустама ищут сочувствия, перед Рустамом открывают душу. Один из шоферов делится с бригадиром своими горестями: его автобус попал в аварию, директор грозится вычесть стоимость ремонта из зарплаты водителя. А у него семья, а ему выдавать сестру замуж!.. «Так, может быть, мы с тобой вдвоем отремонтируем?» — спрашивает Рустам. — «Вдвоем нельзя, вдвоем не справиться...»— «Так, может быть, мы ребят позовем?»—спрашивает Рустам. «Ребята не пойдут, у ребят свои дела и заботы...» — звучит ответ.

Вся эта часть фильма — «проекция в будущее» — выполнена с изяществом и кинематографическим блеском. Ей в высшей степени присущ тот непринужденный артистизм, которым режиссер так щедро наделил Тимура, своего предыдущего героя, и который, очевидно, глубоко органичен для творческого склада Равиля Батырова. На этот раз его артистизм несколько лукав и уклончив: не понять — о были или о небыли, не разобраться — в шутку или всерьез ведется рассказ с экрана. Иногда, впрочем, этот артистизм оказывается уклончивым не в меру, ведет к скольжению по поверхности. Например, какова мера серьезности эпизода, служащего развитием того, о котором говорилось выше?

«Да нет, ребята не пойдут, у ребят свои дела и заботы»,— безнадежно ответит Рустаму умудренный знанием жизни водитель разбитого автобуса. Но вслед за этим мы увидим все тех же ребят под бодрящую музыку, дружно и споро, всем миром ремонтирующих искалеченную машину. По-видимому, эпизод предназначен прозвучать серьезно. Но в этом случае он слишком иллюстративен.

А тем временем героя уже начинают называть Рустамом Ахаровичем. В нем появилась «начальственная» вальяжность, «начальственная» резкость. Сурово нахмурившись, с металлом в голосе он разоблачает уловки лентяев и ловчил, распекает шоферскую братию. И кто-то скажет в сердцах: «Морду бы тебе набить за все это». («Валяй. Только я тебе дам сдачи»,— ответил Рустам.) А второй спросит,— не то лукавя, не то со всей искренностью: «Можно, я вас буду уважать?»

Герой не становится «плохим» человеком. Но он явно становится совсем «другим». И вовсе не потому, что «стал начальством». Он становится мужчиной, бесповоротно расстается с иллюзорным взглядом на мир. Хотя платит за это обаянием своей отроческой наивности.

«Мой добрый человек». Кадр из фильма

«Мой добрый человек». Саида — Т. Шакирова, Рустам Ахраров — Р. Сагдуллаев

По торжественному случаю происходит коллективное фотографирование шоферов во дворе автопарка. И стоит посмотреть, как уверенно и спокойно располагается нынешний Рустам в самом центре картинно выстроившейся группы. По юмору, выразительности и емкости эта короткая, бессловесная, построенная на игре «бесконечно малых» психологических величин сцена — одна из лучших в своем ряду.

Человек делается «другим» не сразу и не вдруг. И когда процесс взросления героя прерывается рецидивами детскости в нем — это не ошибка и не небрежность автора в монтаже эпизодов. Здесь говорит о себе внимание к психологическим подробностям, взыскательность к правде характера. Зритель еще не раз увидит героя растерянным, беспомощным, по-мальчишески взволнованным. Но услышит и начальственно-пренебрежительные нотки в обращении бригадира Рустама Ахраровича к новичку — «мальчишке», «салаге». Оценит совершенную точность и пронзительность актерской игры, когда при воспоминании о том, что и он был «лопухом» когда-то, Рустам издевательски покажет, каким именно «лопухом» он был: смешным, нерасторопным, нелепым. И улыбнется при этом жалкой улыбкой человека, высмеивающего самого себя.

А венчает всю историю такой финал. Шланг, вырвавшийся из неловких рук, окатывает смущенного новичка с головы до ног холодной струей. Окружающие хохочут, и Рустам хохочет вместе со всеми. Крупными планами — лица шоферов. Лица людей, умеющих постоять за себя. В меру очерствелые лица людей, умудренных опытом жизни и проистекающей отсюда закаленностью, нежалостливостью, мужественной нечувствительностью. Лица людей, словно бы невидимой броней защищенных от тех волнений и печалей, которые тревожили когда-то «прежнего» Рустама.

Крупный план Рустама. На глазах слезы. То ли дохохотался до упаду, до слез, то ли вспомнил и заплакал о чем-то...

У фильма, развивающегося так непринужденно и естественно,— четкая, продуманная конструкция. Голос Саиды, звучащий за кадром в финале,— это одновременно и голос «от автора»:

— Вот ты и стал взрослым, Рустам. Ты превратился в настоящего сильного человека. Это хорошо, наверно. И все-таки немного грустно. Прощай, мой теленок. Прощай, мой добрый человек.

Судя по заключительному авторскому тек-

сту, фильм этот — элегия, навеянная грустью об утрате детской отзывчивости, детской незащищенности и открытости — всего того, что часто уходит с годами, вытесняясь душевной устойчивостью, опытностью, зрелостью.

Однако же мир этого фильма все-таки сложнее, смятеннее, глубже. Авторы картины знают о современной им жизни больше, чем это необходимо для непритязательного киноэтюда. Кажется, было бы несправедливо свести задачу этого фильма к кинематографическому иллюстрированию проникнутых умиротворенной меланхолией, не лишенных кокетства поэтических строк: «...И я когда-то лучше был. Как все мы, впрочем».

И если новая картина узбекского режиссера все же проигрывает в чем-то по сравнению с его предыдущей работой, то прежде всего в том, что она как бы эскизна. По ходу фильма его автором открыто «застолблено» немало возможностей для новых развитий темы, но — по недостатку ли места или по причине немалой их трудности — возможности эти остаются в ряде случаев нереализованными. Вот некоторые из них.

По доброте сердечной Рустам вымыл пол за уборщицу. И старенькая уборщица, едва ли избалованная подобными сюрпризами, с легкостью пристраивается к этой новой для нее ситуации. И ночной сторож, добровольно смененный Рустамом на посту, старается извлечь из этого свою маленькую, безобидную выгоду: тебе не до сна, так давай, я посплю тем временем, а отчего тебе не спится, отчего тебе муторно и тоскливо — это уж твоя, а не моя забота...

Всегда ли мы бережны к доброте, умеем ли быть благодарными за нее, не сами ли слишком часто повинны в том, что добру непросто существовать на свете?

Или — если правда, что «добро должно быть с кулаками», то как сделать так, чтобы, наращивая, обретая «кулаки», добро не утратило ничего существенного в себе самом?..

Или — где грань между «сильным человеком» и доморощенным «суперменом» (таким, как Азиз из картины «Ждем тебя, парень!», таким, как ночной спутник Саиды из картины «Мой добрый человек»), с показной небрежностью всегда умеющим устроиться в жизни?

Неисчислимыми оказываются аспекты вечной и нестареющей темы. Связав с ней свою творческую судьбу, Равиль Батыров приобщается к великому опыту искусства, в течение веков размышляющего о путях добра. Эта тема требует не только и не просто доброты — недаром ей служили не только «добрые», но и «злые», суровые художники — она требует умного, мужественного и проницательного взгляда на мир, требует безбоязненности и преданности себе. Судя по работам узбекского режиссера, он все это знает. Умеет не только любить, но и бороться, нападать. Не склонен лишь повторять то, что было добыто до него на той же дороге, хочет обязательно искать и находить новое, свое.

Е. Семенов

Оборванная песня

Об Алты Карлиеве и его последнем фильме

«Тайны мукама».

Сценарий Худайберды Дурдыева. Постановка Алты Карлиева. Оператор Анатолий Карпухин. Художник Аннамамед Ходжаниязов. Композитор Нуры Халмамедов. Звукооператор Чалы Аннахалов. «Туркменфильм», 1973.

Последний фильм Алты Карлиева «Тайны мукама» я смотрел на студии, в монтажной, на двух пленках. В той самой монтажной, где стоит монтажный стол, на котором еще недавно десятки, сотни раз пробегали эпизоды, сокращались, распадались на куски, чтобы потом вновь собраться в фильм.

Даже хорошо, что единственной экранной копии не оказалось в эти дни на студии. Я словно вернулся ко времени работы над картиной, когда ею руководил еще Алты Карлиев. Быстрый, резкий в движениях, насмешливый Алты, неутомимый и требующий такой же одержимости от всех вокруг...

Давнюю историю о женщине-бахши, исполнительнице старинных народных песен,

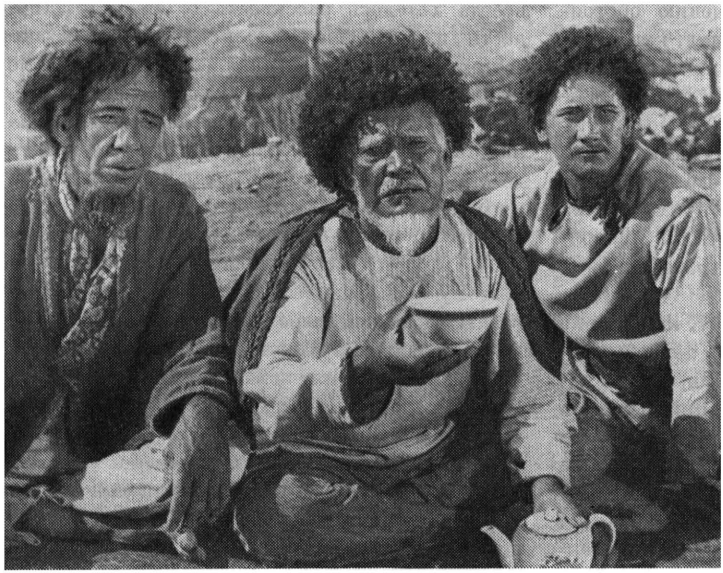
он услышал, по роковому стечению обстоятельств, в больнице. Мало кто знал, как тяжело и трудно болел Алты последние пятнадцать лет жизни. Не вязалась болезнь с темпераментом его деятельной натуры. Наутро, после бессонной ночи, разбитый приступами астмы, которая беспощадно терзала его разъеденные туберкулезом легкие, он приходил на студию такой же, как всегда, чтобы продолжать свою песню о подвиге и трагедии женщины-бахши.

Он увлекся этим сюжетом сразу, как только услышал его. Редко, когда ему с первого чтения нравился сценарий. Обычно он многое дорабатывал, уточнял, прежде чем приняться за работу. Здесь решение пришло сразу. И это было не случайно. В своих фильмах Карлиев не раз касался темы освобождения женщины туркменки — и в исторических («Айна» и «Решающий шаг»), и в картине о современной жизни — «За рекой — граница». Ему всегда хотелось рассказать о смелости, гордости и самостоятельности туркменок, способных ради свободы переступить суровые законы шариата. До того, как он узнал легенду о Каркаре, шла работа над другим сценарием — «Дай руку, сестра». Его героиня — девушка, которая, переодевшись мужчиной, уходит в четырнадцать лет из родного аула искать по свету счастье. В сущности, та же тема. Может быть, он вернулся бы снова к этому сценарию, если б успел...

...По крайней мере три строжайших заповеди шариата нарушила Каркара. Она, женщина, посмела научиться играть на дутаре и петь песни. Она научилась этому у своего возлюбленного, с которым встречалась втайне от всех. И вышла замуж за человека, которого любила, а не за того, кого прочили ей в мужья.

— Подумайте только, какая это была женщина,— восторгался Алты Карлиев, не уставая рассказывать все новые подробности ее

Алты Карлиев на съемках фильма «Тайны мукама»



«Тайны мукама». Сарман — А. Карлиев (в центре)

жизни.— И это во времена настоящего рабства, когда ей грозила смерть...

Он был удивительным рассказчиком. Нет, не просто рассказчиком, а исполнителем. Редакторы на студии вспоминают, что свои сценарии, литературные или режиссерские, он не читал им, а проигрывал — все роли, все эпизоды.

Наверное, так вот он проиграл для себя и «Тайны мукама». Картина обрамлена очень важными для Карлиева эпизодами путешествия по Туркмении русского исследователя, собирателя старинных песен Успенского. Ему и рассказывает старый бахши легенду о своей матери Каркаре и ее муже, знаменитом Довране. В этих кадрах, составляющих пролог и эпилог фильма, действие происходит уже во время становления Советской власти, борьбы с ханством, с басмачами. Поэтому так важно было Карлиеву подчеркнуть внимание русского человека к национальной культуре туркменского народа, его заботу о сохранении народных традиций. Вот еще одна тема, постоянная в творчестве режиссера: русский брат — верный союзник, помощник, друг туркмен.

Тема эта естественно возникает в «Решающем шаге» — фильме о революции. Она ясно читается в исторической картине о поэте Махтумкули — великом туркменском просветителе и интернационалисте. Вера поэта в то, что настанет время, когда люди всех наций сядут за одну скатерть, дает камертон всему фильму. С надеждой обращал Махтумкули свой взор к северному соседу — именно эту мысль выделял Карлиев. Поэтому и старинную историю женщины-бахши он чередует с эпизодами недавнего прошлого, словно воспроизводя ее по записям русского исследователя. Этот прием как бы сдвигает действие во времени, приближает его к нам, заставляя ощутить взаимосвязь истории свободолюбивой Каркары с борьбой народа за советскую Туркмению.

Но вот начинается сама легенда, поэтическая и трогательная. И резко меняется интонационный строй фильма. Информационность и спокойная повествовательность уступают место высокому накалу страстей, столкновениям сильных характеров.

В юрте на ковре сидит девушка и поет, аккомпанируя себе на дутаре. Так впервые мы

встречаемся с героиней. Она забыла обо всем вокруг, забыла, что ей нельзя петь так громко. Чуть надрывно — на наш слух — звучит чужой напев, незнакомый и непривычный. Но понятно, о чем поет девушка свою песню — о любви и о любимом. Она отрывает взгляд от струн дутара, смотрит прямо на нас, словно хочет поделиться своим счастьем.

Сюжет легенды всегда прост.

Дашберды-хан объясняется Каркаре в любви. Она отвергает его признание, потому что любит Доврана, уходит с ним, проклятая отцом, преследуемая слугами хана. Ее не может сломить даже смерть любимого. Через много лет она возвращается в родной аул уже знаменитой, всеми уважаемой бахши и выигрывает соревнование с фаворитом хана — бахши Годжали. Вот и все.

Важен, конечно, не сам сюжет, а тот богатый узор, который вышивают авторы и актеры по этой канве. И прежде всего — узор музыкальный, потому что весь фильм насквозь пронизан старинными народными мелодиями, песнями, ставшими равноправными героями этого рассказа. Через песню раскрываются характеры, состояние души, мысли, мечты персонажей. Недаром название «Тайны мукама» можно перевести как «Тайны мелодии». Словно картина обещает открыть нам тайну красоты и вечной молодости народного эпоса туркмен...

Песня летит по горной дороге, ударяется о склоны, сбегает с обрыва, чтобы вновь взвиться к вершинам. Песня двух свободных людей, которые едут вдвоем по этой извилистой горной тропе, едут навстречу своему счастью. И вдруг, на самой высокой ноте, выстрел обрывает песню. Довран падает с лошади, выронив из рук свой волшебный дутар. Беспомощно валяется на камнях инструмент, звуки которого только что слушали горы. Слуги хана убили счастье человека. Нет, не только — они убили песню, слагаемую народом.

Но разве можно убить народную песню? Теперь струны дутара звенят под пальцами Каркары, звенят, как прежде, гордо и свободно. Она несет людям песни своего мужа, которые он услышал от отца, тот от деда, песни, уходящие своими истоками в седую старину и сохраненные в памяти поколений.

Соревнование двух бахши — мужчины и женщины — едва ли не самые волнующие эпизоды этой напоенной музыкой картины. Конечно, особенно близки исполняемые мелодии туркменам, знающим с детства эпос о Харлук и Хемра. Но в том и сила фильма, что глубоко национальным явлениям он сообщает интерес всеобщий. Мы не можем не оказаться в плену чарующих песен бахши. Мы понимаем, что поединок, в который вступают песни,— это борьба людей, борьба правды и лжи, свободы и рабства, героизма и предательства. Побеждает в этом соревновании тот бахши, около которого соберется больше слушателей. Так и на встрече двух прославленных музыкантов: ее ведь судят истинные ценители. Всмотритесь в лица тех, кто слушает музыку,— одухотворенные, красивые лица туркмен. Карлиев хочет, чтобы все испытали гордость за его народ, поэтому в его фильмах далеко не всякий человек может стать участником даже массовки.

Начинает свою песню Каркара. Сначала чуть неуверенно, немного робко. Это ведь так необычно — чтобы женщина стала бахши. И вспоминается ей тропинка в горах и выстрел, оборвавший песню. Сегодня она должна допеть ту песню. Болью и счастьем звучат струны дутара. Мелодия свободно льется над притихшей толпой, заставляя каждого задуматься о своем. Сосредоточены лица стариков, грустью подернуты глаза юношей. Ей, первой женщине-бахши, преступившей законы предков, отдали люди свое сердце...

В каждом фильме Карлиева звучит музыка. Песни из «Решающего шага» и сегодня поет вся Туркмения. Музыкальная стихия всегда была близка режиссеру. Это началось в раннем детстве, когда мальчишка-пастух из аула Бабадайхан впервые взял в руки пастушескую трубку — дуйдук. Может быть, как воспоминание о далеком детстве, ввел Карлиев короткий эпизод игры пастуха на дуйдуке и в свой последний фильм. Он научил исполнителя этой роли Дурды Сапарова лихо вски-

дывать к облакам длиннейшую трубу, способную издавать всего несколько звуков, стоять, гордо откинув голову, широко расставив ноги, и играть незатейливый мотив солнцу и небу. Он умел это сам, с детства. Так же, как играть на дутаре и петь народные песни. Впрочем, дело не в том, как он сам играл и пел. Он глубоко, всей душой понимал, как это должно звучать, выглядеть в фильме.

В документальном фильме об Алты Карлиеве (в целом поверхностном и малоинтересном) есть кадры, запечатлевшие режиссера во время пробы актрисы на роль Каркары. Конечно же, испытание шло на эпизоде песни. И в это время надо было видеть Карлиева. Он ни на миг не оставался в покое, раскачивался в причудливом ритме мелодии, его пальцы перебирали невидимые струны, он вскрикивал, словно от боли, услышав фальшь, умолял: «О песне думай! Думай о песне! Думай, что ты играешь!..» Он выхватывал из рук исполнительницы дутар и, больной, не пел, нет, не играл на нем, только показывал, как это надо делать. И, казалось, мелодия возникала на экране.

Его все раздражало, он был всем недоволен — оператором, ассистентами, актерами в кадре, когда не ладилась песня, ради которой он ставил свой фильм. В такие минуты он мог быть резок, даже зол — на всех, но больше всего на себя. Он в беспомощности опускался на стул, бил себя кулаком по лбу, приговаривая, что не способен добиться самого простого. Зато какой благодарной улыбкой расцветало его лицо в миг удачи, как торжествующе, словно полководец, выигравший сражение, он оглядывал всех вокруг, если песня звучала, как должно. Разве не искупали эти мгновения мимолетных, пусть даже напрасных обид. Увы, среди тех, кто общался с ним, были и такие, что помнили о них слишком долго...

Документальный фильм о Карлиеве показал нам художника в таинственный миг творчества, сохранил его таким, каким его знали соратники, друзья, каким он останется в памяти.

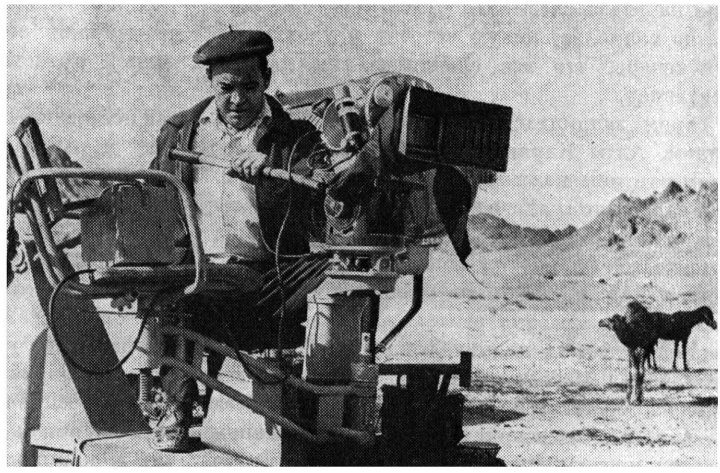
Карлиев — удивительно «актерский» режиссер. Каждой картиной он открывал для кинематографа новое имя — только в последнем фильме их несколько, начиная с исполнителей центральных ролей: Каркары — Л. Караевой и Доврана — А. Чарыева. У Карлиева начала свой экранный путь Ж. Смелянская. Молодому актеру Х. Муллуку он доверил роль Махтумкули. В то же время он был постоянен в своих привязанностях, из фильма в фильм снимая полюбившихся исполнителей. Они по праву называли его своим учителем.

«Тайны мукама» — тоже актерский фильм. В нем главное — стокновения характеров людей, сыгранных глубоко реалистично и вместе с тем возвышенно, как и должно быть в легенде. В сравнении с общим строем картины пролог и эпилог оказываются чересчур бытописательскими. Может быть, особенно за счет неточного исполнения роли Успенского В. Краснопольским. Но в самой легенде именно актерские работы определяют наш неослабевающий интерес к фильму.

Карлиев добивался точности внутреннего состояния исполнителей. А было это совсем непросто, потому что исключительные ситуации требовали острых выразительных средств. Режиссер не хотел и не мог обходиться полутонами. Он возвращался к понятию мелодрамы — в его первоначальном смысле, насыщая к тому же фильм музыкой.

Несколько лет назад я был в Ашхабаде и гостил в доме Алты Карлиева. Он снимал тогда картину «За рекой — граница» и, страстно полемизируя с воображаемыми, а быть может, и реально существующими оппонентами, говорил: «Почему мелодрама стала бранным словом? Я снимаю сейчас мелодраму из современной жизни, и этот жанр дает мне возможность ярче и сильнее проявить характер человека, его мысли и стремления. Люди в сражении погибают, иногда остаются жить искалеченными, у них рушится все: любовь, семья, дом. Они оказываются на границе отчаяния. А мне говорят, что страсти чрезмерны, что это мелодрама. Вот и хорошо, я и хочу, чтобы получилась мелодрама, только оптимистическая по звучанию. Иначе выйдет плоская, скучная история...»

Последний фильм Алты Карлиева — *откро-*



«Тайны мукама». Рабочий момент. А. Карлиев у кинокамеры

венная мелодрама. Но актеры не разыгрывают страсти, а живут ими. Градус их чувств, темперамента соответствует напряженности столкновений. Высокая нота радости или горя, звучащая в песне, становится естественным разрешением конфликта, характеров.

И примером этого прежде всего служит актерская работа самого Алты Карлиева в роли отца Каркары — Сармана. Наверное, это лучший образ, созданный Карлиевым в кино. Хотя у него были такие выдающиеся достижения, как Кули-хан в «Решающем шаге», Керим в «Далекой невесте», Кадам и Дурды в «Сыне пастуха», Тахыров в «Айне»...

Сгорбленный старик едва переступает по каменистой земле. Руки его безвольно опущены, спутана, всклокочена седая борода, в глазах застыло горе. Он только что узнал, что дочь его научилась играть на дутаре и петь песни, значит она преступница. Он бредет к своей юрте, и слезы сбегают по извилинам морщин. Но вот он услышал песню дочери, еще издалека. Шаг становится тверже, взгляд острее. Гнев мешается с жалостью. Законы предков заставляют действовать, а не размышлять. Он идет все быстрее, распрямляясь, развеваются на ветру полы халата. Уже не отец спешит в дом, это спешит возмездие. Но стоило переступить порог, увидеть беззащитную фигуру на ковре, склонившуюся над дутаром, и слезы жалости растопили гнев. Голос еще гремит злом, а в глазах—сострадание.

Как хорошо, что оператор снимал так много крупных планов Сармана. Это дало нам возможность проследить всю бесконечную гамму чувств, проигранную Карлиевым. И тогда, когда он, взяв со стены старое ружье, повез дочь в горы на казнь. Он не смел поступить иначе — таков закон шариата. Словно изваяние возмездия и скорби, стоит Сарман на холме, вскинув винтовку. Он промахнулся или, быть может, нарочно выстрелил в воздух. Он слишком добр и мудр для такой бессмысленной казни. Пусть лучше дочь уходит из родных краев вместе с любимым.

Через несколько лет здесь же, в горах, он снова будет прощаться с ними обоими, с дочерью и ее мужем. Постаревший, опираясь на палку, он делает несколько шагов вслед лошади, уносящей счастливых влюбленных, и останавливается, склонившись вперед, бессильный догнать их молодость. Он просто стоит и смотрит, его глаза излучают тепло и любовь, губы шепчут, словно молятся. Лишь постепенно мы угадываем смысл его слов: «Пусть ваша дорога будет светлой, дети...» Он говорит через силу, сквозь набегаю-

щие на глаза слезы. Он будто предвидел тогда, на холме, эту новую встречу и удовлетворен теперь, что все сложилось так, как он предвидел.

Таким запомнится всем, кто видел этот фильм, Алты Карлиев. И напутствие его героям картины каждый туркмен отнесет к себе, как слово отца, слово учителя.

Карлиев был большим актером, одним из создателей школы туркменского искусства, хотя у него у самого не было, по существу, никакой школы, не считая разве короткого периода учебы в полулюбительской студии в Ашхабаде в 1927 году. Карлиев пришел в нее прямо из аула после четырех классов ликбеза в своей пастушеской одежде, в залатанном овчинном полушубке. Так вспоминает это время его соратник и друг Клыч Бердыев, с которым они вместе начинали актерский путь. Тогда лицедеев еще называли «масгарабаз», что в дословном переводе означает «позорник». Вряд ли у юноши могло быть осознанное стремление — идти в актеры. Но была внутренняя тяга к искусству — это несомненно. Приход в студию дал выход, форму этой тяге. И когда в 1929 году открылся туркменский театр драмы, Карлиев становится его первым актером. Сколько раз потом в его биографии будет встречаться это слово — первый! Первый национальный режиссер драматической сцены. Автор первых туркменских пьес. Первый актер кино, начинавший под руководством Иванова-Баркова, которого всегда считал своим учителем. Первый туркмен—режиссер кино. Первый руководитель театра оперы и балета имени Махтумкули. И сейчас театр ежегодно открывает свой сезон оперой «Шахсенем и Гарип», поставленной Карлиевым.

Первый... Он давно имел право пожинать лавры, вспоминать сделанное, остановиться, отдохнуть. Но он не умел отдыхать. Он работал до последнего дня жизни. Картина «Тайны мукама» была закончена. На следующий день — сдача фильма худсовету. Он умер накануне этого дня, словно точно рассчитал силы, чтобы завершить то, что нельзя было сделать без него. На приеме картины его уже не было.

В этот приезд в доме Алты Карлиева мы вспоминали его вместе с его женой — народной артисткой СССР Аннагуль Аннакулиевой и сыном Маратом — ассистентом режиссера на киностудии. Марат помогал отцу в работе над последней картиной. Мы перебирали фотографии, бумаги Карлиева. Вот он в своих знаменитых театральных ролях — Хлестаков, Труффальдино, Незнамов, Михаил Яровой, Дон-Жуан. Кадры из фильмов, в которых он участвовал как актер, или ставил сам. Общественная деятельность всегда шла у него рядом с творческой. Трижды он избирался депутатом Верховного Совета республики.

Свою жизнь Карлиев сложил сам, кирпичик к кирпичику, в нем жила неистребимая жажда знаний, страсть к самосовершенствованию.

...Я перехожу из комнаты в комнату, стены которых уставлены книгами. Поля их испещрены мелкой арабской вязью его пометок. По этим книгам можно проследить в последовательности подготовку к каждой новой работе.

Вот сотни изданий, связанных с революцией в Туркмении,— это для «Решающего шага». Он основательно изучал исторические материалы, требуя от авторов, от редакторов документальные подтверждения буквально каждой ситуации.

Тома Махтумкули занимают целую стену. Книги на туркменском, арабском, русском языках. Он продолжал читать их и потом, когда кончил фильм, цитировал целые строфы. Картину о великом поэте Туркмении он задумал еще в молодости, а осуществил уже на склоне лет. К этой работе он готовился всю жизнь.

Пожалуй, больше всего в библиотеке — книг об истории Туркмении, старинных обычаях, костюмах... Они нужны были ему для каждого фильма, потому что он всегда, всюду стремился скрупулезно точно воссоздать обстановку жизни своих героев. В нем последовательно сочетались интернационализм и влюбленность в национальные традиции.

Он был одним из первых туркмен, приобщившихся к русской культуре. Не раз он вспоминал, как еще актером театра приезжал в Москву и слышал оценку своих работ от мастеров МХАТа, перед которыми преклонялся всю жизнь. Да и школу кинорежиссуры он принял из рук русских режиссеров. И вместе с тем он был в числе первых туркмен, показавших России жизнь и быт своего народа в театральных спектаклях, в кадрах фильмов. Он гордился этим.

Помню, как он часами ходил по воскресному базару, рассматривая старинные браслеты, кольца, перебирая рисунки ковров, праздничные халаты. До хрипоты спорил он со знатоками народной утвари о времени изготовления того или иного украшения, о том, по какому случаю его следует надевать.

На полочки его богатейшей памяти откладывались сотни подобных сведений, и он свободно оперировал ими на съемочной площадке, учил актеров верно по-туркменски сидеть в седле, надевать шапку, запахивать халат. Для него это было не мелочью. В этом пристрастном взгляде выражалась любовь Карлиева к своему народу, уважение к его истории.

Мне особенно отчетливо вспоминается сейчас одна фраза, сказанная Карлиевым при нашей последней встрече,— может быть, потому, что сейчас его уже нет с нами. Он сказал, не помню по какому поводу: «Если я не сделаю этого, я умру с открытыми глазами».

Если после смерти у человека глаза остаются открытыми, значит он чего-то не успел совершить при жизни.

Алты Карлиев успел сделать многое, даже очень многое. Его глаза закрылись после того, как смерть подошла к его изголовью.

И все-таки, во все то время, пока я ходил по родной ему студии, по его дому, мысль о том, что он м о г еще сделать, не покидала меня.

Наверное, так бывает всегда, когда приходится прощаться с большим человеком.

В. Синельников

Хашар

Заметки о таджикских документальных фильмах

...В кишлаке Усто-Шаме только и разговоров — Шоевы дом продают. Да что в кишлаке, до Файзабада разговоры дошли.

... Такая история легла в основу документального фильма «Продается дом» (сценарий Т. Гафуровой, режиссер-оператор Е. Кузин). Мария и Садриддин, тридцать три года прожившие в кишлаке, давшие здесь жизнь десятерым детям, уезжают навсегда. А что, собственно, в этом такого? И правильно делают, что уезжают! Ведь едут-то они в город, к своим детям. Там один врачом работает, другая — учителем, все с образованием. Да и младшим пора город показать. Выходит, радоваться надо Марии и Садриддину, что старшие дети не забыли, к себе зовут. Продавать надо дом и собираться побыстрей.

Все так. Но как покинуть этот дом? В 43-м Мария привезла сюда Садриддина из госпиталя, контуженного, глухого и немого. И сама стала строить дом — без дома какая же семья! Своими руками его возвела. А потом в нем мужа на ноги подняла. Здесь, в этом доме, и дети выросли.

Неторопливо снимает Е. Кузин... Дает нам всмотреться в лица Марии и Садриддина, вслушаться в их слова, разделить их сомнения. Он понимает: людям надо решиться на очень трудное—оставить родной дом. Садриддин покрепче Марии: решено — так решено, и он вывел краской на стене: «Продается дом». Люди подходят, в окна заглядывают, приценяются. Мария смотрит на все это из двора соседки Зарафы. Ей она рассказывает про своих детей, а мы видим на экране то, что у Марии перед ее внутренним взором: вот Шарофат в белом халате в операционной, а это Саломат в классе за учительским столом, а это Икромитдин — самый старший. Рассказывает Мария Зарафе, и в то же время себя убеждает: надо ехать. И не может убедить, начинает плакать...

А как-то утром Садриддин увидел, что Мария развела глину в тазу и начала угол дома подмазывать. Вышел он из себя:

— Зачем силы тратишь? Все равно чужим перейдет.

— Наш ведь дом,— тихо ответила Мария.

«Ничего не ответил Садриддин и прошел в сад. Вечером он написал длинное письмо детям. Уж что он там написал, не стала Мария спрашивать». Но когда в фильме звучат эти слова, мы видим на экране Садриддина, окапывающего яблоню в своем саду.

«Печаль моя светла...» Эти стихи вспоминаются и тогда, когда мы видим на экране Марию и Садриддина. Ведь их печаль навеяна любовью. Значит, вслед за Латифи они могли бы повторить и его стих: «Любовью к дорогому краю все существо мое полно».

Быть может, эти строки поэта, обретшего в Таджикистане вторую родину, перечитывал и Кузин, когда снимал свой фильм. Во всяком случае, следя за экраном, многие, наверное, подумают: прекрасна жизнь, если на закате дней так властно держит тебя память сердца, если ты не бежишь от прошлого, не стыдишься его, а можешь гордиться им. Если привязанность к родному дому, верность своей земле, людям, которые тебя приняли и поддержали в трудную минуту, стала для человека не абстрактной нравственной категорией, а самой сутью, основой его характера.

Стремление увидеть человека в тот момент, когда его нравственная красота словно высветляется каким-либо событием или жизненным поворотом, присуще и картине «Продается дом» и другим таджикским документальным лентам, о которых пойдет речь ниже. Оно, это стремление, характерно вообще для таджикской кинопублицистики. Таджикские документальные фильмы разнятся по своему художественному уровню, принципам подхода к материалу, но есть в них нечто общее: добрый и светлый взгляд на жизнь, на человека.

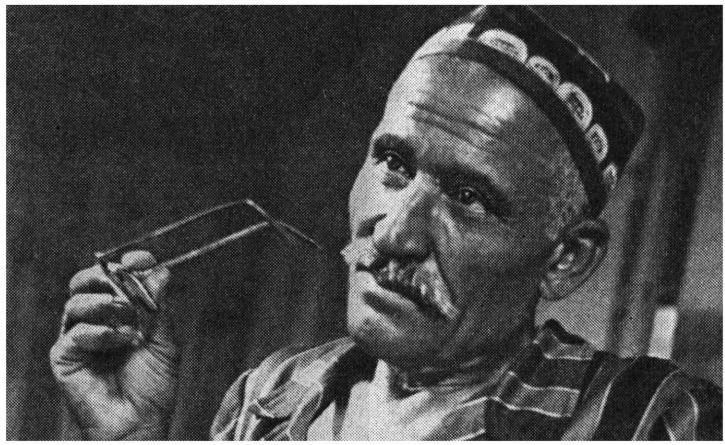
Показательна в этом смысле картина «Мой новый адрес» (сценарий М. Табачникова, режиссер-оператор Е. Кузин). Вся она, как глоток горного памирского воздуха, легкая, прозрачная. И вся сделана ради одного — последнего — кадра. Но он стоит того, чтобы мы просмотрели фильм. Девятнадцатилетняя ленинградка, русская девушка, почти девочка, с маленьким чемоданчиком и связкой книг в руках, едет учительствовать в таджикский кишлак. Глаза ее широко раскрыты на мир, распахнувшийся для нее так широко, наверное, впервые в жизни. Ей бы смотреть и смотреть на эти огромные горы, причудливые постройки, невиданные ранее одежды, на незнакомых людей, но ведь завтра — первый в ее жизни урок. И Таня до зари учит таджикские слова, чтобы утром с гулко бьющимся сердцем переступить порог класса и глухим от волнения голосом неумело произнести: «Салям-алейкум». И в тот же миг мы видим детские глаза, улыбки малышей, смотрящих на свою новую учительницу. Они почувствовали ее волнение, оно передалось им, и они потянулись к Тане, ибо добро всегда тянется к добру. Ни слова не скажут нам авторы фильма в этот *миг*, *понимая*, что красноречивее любых сентенций стал молчаливый диалог взглядов и улыбок.

●

Фильм «Я — Медвежий» (автор сценария и режиссер Б. Садыков) многим отличается от этих лент. И прежде всего тем, что основан на острейшем событийном материале. Документалистика как-то забывает в последнее время о том, что она имеет еще одно название — кинохроника. А может ли существовать хроника вне события? Кадры, снятые оператором А. Ташевым на леднике Медвежьем, уникальны.

В фильме одна за другой следуют две реплики диктора: «Что это? Началось? Нет, всего лишь крошится ледник». И в то же самое время мы видим, как огромные — в несколько сот килограммов — куски льда и породы летят вниз, в пропасть и разбиваются там в порошок. «Что же будет дальше?» — невольно замираешь даже в удобных креслах в зале. Кажется, в Америке существует особый киножурнал сенсаций. Думаю, что съемки грозно движущегося Медвежьего были бы «первополосными» даже в нем.

«Продается дом»



Экран показал нам нрав Медвежьего, страшную, грозную силу стихии как раз в тот миг, когда вода подточила ледник. Мутные потоки, играючи, переворачивают глыбы, швыряют их и тащат за собой, как спичечные коробки. Операторская работа в этом фильме — образец для киножурналиста, класс которой тем выше, чем точнее поспевает он «к событию» и чем прицельнее отбирает наиболее эффектные и впечатляющие кадры.

К сожалению, сегодня это большая редкость в документальном кино,— во многих лентах явственно ощущается потеря вкуса к с о б ы т и ю, все реже заметно стремление попасть на самую стремнину жизни, к ее событийным эпицентрам.

В этом смысле сравнение картин «Продается дом» и «Мой новый адрес» с фильмом «Я — Медвежий» дает полезный материал для размышлений. Думается, так называемый авторский кинематограф, метод синхронной съемки — все это, сыграв на определенном этапе и, бесспорно, и сейчас еще играя немалую роль в развитии кинопублицистики — в то же время стало сейчас еще и причиной некоторых «побочных» явлений. Новые средства, применяемые сейчас в кинопублицистике, позволяют ведь хронике ру воспроизводить событие даже тогда, когда он не поспел к нему. И это сказалось на оперативности кинокамеры. Знакомясь со многими лентами, словно читаешь мысли создавших их кинорепортеров: «Стоило ли так уж торопиться «к событию», коли его участников можно просто вывести на место, где событие произошло, и попросить их вспомнить перед микрофоном, как все тогда было». Я «вижу» и такой фильм о Медвежьем, «слышу» запоздалые интервью горнопроходчика Боева, начальника памирской экспедиции Академии наук Долгушина, гляциолога Корякина, геодезиста Захарова, представляю и то, как во время их интервью зрительный ряд «обогащается» фотографиями корреспондента «Смены» Кесса и даже «цитатами» из кинохроники, принадлежащей более оперативно примчавшемуся на Медвежий оператору. Мог появиться т а к о й фильм о Медвежьем? Конечно, мог. Но как хорошо, что он не появился, что мы увидели на экране п о д л и н н ы й, а не реконструированный документ, не р а с с к а з об интереснейшем событии, пусть даже и яркий, а с а м о с о б ы т и е.

Равнодушие к событию, думаю я, следует квалифицировать как отсутствие у кинодокументалиста одного из важнейших профессиональных качеств: ведь «дефицит оперативности» существенно сужает суверенные возможности кинохроники. Необходимо подчеркнуть, что повышенное внимание к факту характерно сегодня не только для докумен-

«Мой новый адрес»

тальных жанров: стремление снимать «под хронику» явственно ныне во многих фильмах игрового кино. А в недавно состоявшемся на страницах «Литературной газеты» диалоге, а точнее, споре писателей В. Гусева и А. Проханова последний горячо утверждал: «...У «искусства фактов» есть традиция, и именно это доказывает, что эксперименты 20-х годов не пропали даром. Почему?.. В чем, в самом деле, сила, пленительность документа? Очевидно, в том, что документ, как ничто другое, имеет дело с фундаментальной категорией человеческого сознания — временем... Сфера искусства необычайно раздвинулась, сама среда предельно эстетизирована. Любой факт, помещенный в эту среду, становится явлением искусства... Мы пытаемся выхватить из горнила времени фрагмент, кусок. Время, с которым он связан, пролетит, документ же останется с нами... Современный зритель, современный читатель настолько искушен, что в нем идет непрерывная духовная генеризация... Поэтому любой факт, «дикий факт», не отшлифованный мастером, брошенный в сознание читателя, зрителя, слушателя, становится началом мгновенной духовной реакции... Читатели часто сетуют, что писательские эмоции их отвлекают»*.

Я позволил себе привести эту пространную цитату, ибо она выражает чрезвычайно распространенную сегодня тенденцию в литературе и искусстве: тягу к документу, к факту. В этой связи пренебрежение документального кино своей изначальной родовой привилегией особенно досадно и странно. Надо же наконец понять, что оно неизбежно снижает его влияние и на зрителей и на смежные виды искусства.

Этот разговор может кому-то показаться далеким от предмета, которым он начался,— от самих таджикских фильмов. Но лишь на первый взгляд. Наоборот, творчество документалистов Таджикистана как раз и приглашает к размышлениям, обращенным к общим закономерностям развития современного кинопроцесса. Вернемся к «Медвежьему». Здесь самоценность запечатленного события, «факта», на котором построен весь фильм, особенно ясна. Но оценка фильма тем не менее отнюдь не может быть сведена к оценке включенных в него сенсационных кадров. Почему? В частности, потому, что в композиции

* «Литературная газета», 9 января 1974 г.

ленты допущен определенный просчет. Картина выдержана в духе рассказа об исключительном, рождает ощущение захватывающего дух соревнования человека с природой. Успеет или не успеет Медвежий обрушиться в долину, смести посевы, электростанцию, аэропорт? Успеют или не успеют люди предотвратить несчастье? Такова сюжетная конструкция ленты. Идейная задача автора — показать, как оперативно, в условиях социалистического общества, мобилизуются все средства для спасения людей и народного добра. Напряженно ожидает зал кульминации фильма. Все решают мгновения. Мы видим, как быстро и умело одевают в стальные сетки берега Ванча, как перегоняют скот, обороняют плантации. В то же время экран показывает, как неуклонно повышается уровень воды в огромном озере, как зловеще крошится Медвежий.

— Катастрофы не избежать,— твердо, но обреченно говорит диктор.

Итак, кульминация? Нет, еще дважды или трижды подобные фразы будут «взвинчивать» и без того перенапряженную эмоциональную атмосферу в зале. Но, к сожалению, лента завершается, миновав кульминацию. Прорвала ли вода ледяную перемычку Медвежьего, как прогнозировал Долгушин, или же перелилась через нее, оправдав более спокойные предположения гляциолога Корягина, остается неясным. Ни экран, ни дикторский текст так и не разъяснили нам, почему же в конце концов все закончилось благополучно? Поэтому не ясно и другое: стоило ли прикладывать столько усилий, чтобы отвести угрозу Медвежьего? Так композиционный режиссерский просчет, не до конца осмысленный авторами «ход» фильма к финалу ослабили воздействие исключительного по своему драматизму киноматериала. Это и родило «ножницы» в оценке собственно кинохроники, обильно включенной в фильм, и фильма в целом.

Так, несмотря на высокую «стоимость» факта, оперативно заснятого документалистами, отсутствие в их руках «резца» художника все же существенно снизило значение в глазах зрителя самого факта. Вот, кстати, почему, как ни близка мне профессионально, с цеховой точки зрения, позиция А. Проханова, прокламирующего повышенный интерес современного искусства к документу, я не могу не согласиться с точкой зрения его оппонента, утверждающего, что задача современного искусства состоит все же прежде всего в духовной интерпретации мира. Мы ждем от искусства, как справедливо утверждает В. Гусев, «глубокого анализа духовного состояния современного человека, выявления проблем, которые ведут к коренным принципам жизни. Документов достаточно, нужен анализ и синтез, нужно то, что за документом...»

Разумеется, было бы несправедливо все эти доводы и критерии распространить на короткую и непритязательную событийную ленту «Я — Медвежий». Но все-таки стоит заметить, что если бы авторы более точно выверили композицию фильма, то он «прибавил» бы не только в зрелищном отношении. Ярче и точнее высветилась бы главная тема: героический труд людей, преимущества, присущие нашему обществу, способному противостоять даже самым сильным порывам стихии. Вспомните реплику в споре писателей: «Документов достаточно... нужно то, что за документом...»

Здесь мне хотелось бы вновь вернуться к картинам «Продается дом» и «Мой новый адрес», чтобы оценить еще одно их достоинство.

Оба фильма свободны от назидательности и декларативности, не подсказывают ответа на вопрос, «заданный» вначале, а позволяют неспешно задуматься над жизнью и ее проблемами.

И в то же время мы отчетливо ощущаем в обеих лентах присутствие автора, мы не идем на поводу у фактов, а стремимся подняться над ними, рассмотреть в них не просто тот или иной случай «из жизни», а жизненное явление. Именно это делает обе работы подлинными произведениями современного документального киноискусства. Садриддин, окапывающий яблоню, и счастливая улыбка юной учительницы Тани на своем первом уро-

ке — не только «репортаж чувств», это в то же время последняя точка в авторских размышлениях о судьбе, о нравственной сути людей, рассказу о которых посвятили свои усилия кинематографисты.

Тем не менее в ряде сцен этих фильмов все же не чувствуется той операторской зоркости, которой была так примечательна работа А. Ташева на разбушевавшемся леднике Медвежьем. В картине «Продается дом» прекрасно увиден и снят разговор Марии с соседкой Зарафой, хорош заключительный (скорее всего организованный или воссозданный) эпизод, когда мы видим на экране Марию, заботливо подмазывающую раствором отвалившуюся от стены дома штукатурку, а Садриддин в сердцах отчитывает ее за это. В эти мгновения мы эмоционально так захвачены рассказом о стариках Шоевых, что воспринимаем кинематографический эпизод как абсолютно достоверный, как бы на наших глазах рожденный жизнью. Но порой на экране возникают сцены, которые явно выглядят инсценированными. В «Моем новом адресе» это долгий проход Тани со старой учительницей по деревне. Здесь фильму явно не хватает событийного материала, а этнографический, которым режиссер стремится нас увлечь, все же не поднимается над простой иллюстрацией.

Конечно, остросюжетная событийная лента, какой является рассказ о Медвежьем, принципиально отличается от лирической новеллы, повествующей о чувствах и ощущениях, тонких, как звук под скрипичным смычком. Но документальная лента всегда все-таки прежде всего документальная лента. Не надо переступать пределов, за которыми начинается территория другого жанра. Какие же именно? Над этим вопросом подолгу задумывается Л. Рошаль в своей (требующей особого разговора) книге «Мир и игра».

«Мир без игры» назвали свою картину о Дзиге Вертове С. Дробашенко и Л. Махнач. И, наверное, были не правы, ибо трудно не согласиться с Л. Рошалем, который справедливо замечает, что теоретические декларации Вертова порой существенно отличались от его творческой практики, более сложной, многомерной, чем его подчас все же экстремистские лозунги. Да, в документальных лентах Вертова нет никаких элементов лицедейства, действительность в них увидена не через «призму актерской игры», а сама по себе, такой, какой она была; но в них присутствует и то, что я бы назвал «игрой документов», то, что автор книги «Мир и игра» квалифицирует как «не протокольное перенесение мира на пленку, а его образное воссоздание»*. То есть обязательно есть взгляд на мир, на человека, на событие с авторской точки зрения.

Но как далеко может зайти автор в подчинении события своему замыслу? Вот, скажем, Р. Кармен, вспоминая в своих мемуарах «Но пасаран!» обстоятельства съемок фильма о спасении ледокола «Г. Седов» **, признается, что за несколько часов до встречи двух кораблей в океане он дал седовцам радиограмму с просьбой не бриться и в момент подхода к «Седову» обязательно выстроиться на борту. Корректно ли такое влияние на событие? Не лучше ли было довериться естественному ходу событий и излиянию чувств отважных моряков? Вопрос сложный, но в фильме во всяком случае этот эпизод выглядит органичным и волнующим. Или вспомним описание подготовки к съемке фильма «Полдень», которое приводит режиссер Г. Франк в своих очерках, опубликованных в журнале «Искусство кино» ***. Оказывается, он поставил по солнцу эстраду, на которой предстояло выступать артистам перед рабочими, детально продумал, как надо будет расположиться зрителям. Позиция документалиста в этом случае представляется мне весьма убедительной: ранее он видел, как такой же концерт проходил на самом деле, и теперь хотел несколькими взмахами «режиссерской палочки» добиться обязательно такого же эффекта при съемке предстоявшего концерта. Впрочем, практика подсказывает разные, даже взаимоисключающие ответы на интересующий нас вопрос.

---

* Л. Рошаль. Мир и игра. М., «Искусство», 1973, стр. 4.

** Р. Кармен. Но пасаран! М. «Советская Россия», 1972, стр. 319.

*** Г. Франк. Новое всегда впереди.— «Искусство кино», 1974, № 3, стр. 136.

Повторяю, я не знаю, как проводил Е. Кузин съемки заключительного эпизода в фильме «Продается дом», но независимо от того, было ли событие «подсмотрено» или воссоздано перед кинокамерой, оно, на мой взгляд, выглядит в фильме органичным. Не знаю, как он же снимал в картине «Мой новый адрес» проход по кишлаку юной Тани со старой учительницей. Но даже если эта сцена была снята репортажно, она все равно выглядит заимствованной из игрового фильма.

Очень интересна в этом контексте картина «Хашар» (сценарий Ю. Харламова, режиссер Л. Кимягарова). Герой фильма — Михаил, он же — Каипназар Давронов. История двух его имен — это и есть содержание фильма. В первый же день войны отец Миши ушел на фронт. Мать отправила мальчика в Таджикистан, и с тех пор он ее никогда не видел. Бабушка, с которой Миша приехал, скоро умерла. Так мальчик остался беспризорным. Не зная ни слова по-таджикски, он за время скитаний по кишлакам забыл свое русское имя.

И вот малыша встретили и взяли на воспитание Давроновы, назвали его Каипназар. А он стал их называть матерью и отцом. Когда же через много лет его разыскал родной отец, то оказалось, что они не в состоянии понять друг друга. Пришлось местному учителю взять на себя роль переводчика в их разговоре. Плакали приемные родители Миши-Каипназара, Хамзада с Давроном, наполнились слезами глаза Мишиного отца — Мирошникова. В конце концов два пожилых человека обнялись и старший Мирошников сказал Даврону: «Спасибо тебе, брат, пусть это будет и твой и мой сын».

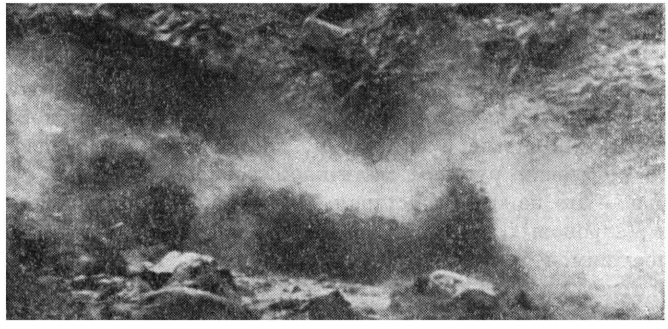
Такова история. Что и говорить — прекрасный материал для документалиста. Но как им распорядиться? Та, кульминационная встреча Мирошникова и Давроновых уже состоялась, глаза Миши-Каипназара в момент, когда ему сообщили, что приехал его настоящий отец, тоже уже не снимешь. Что же делать: попросить участников волнующей истории вспомнить подробности встречи, собственные чувства в тот миг? Или попробовать свести их снова, р е к о н с т р у и р о в а т ь с о б ы т и е, попытаться, чтобы живые люди «проиграли» себя в прошедших обстоятельствах? Думается, что и тот и другой варианты фильма были возможны, а может быть, даже и удачны. Примеры тому есть. Но авторы нашли третье, совершенно неожиданное решение.

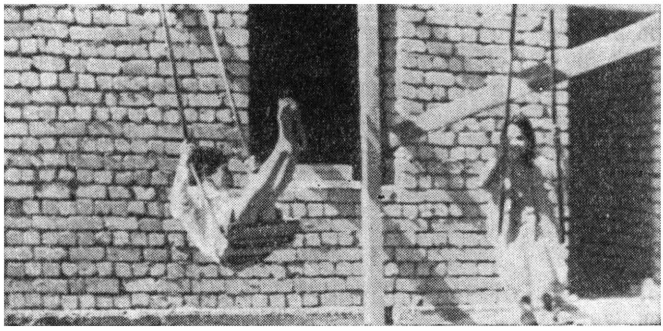
Оно было продиктовано внутренней логикой события, а главное — стремлением воспользоваться преимуществами, которые дает именно документальное кино.

И именно поэтому к создателям фильма пришла большая и заслуженная удача.

«Мы опоздали ко встрече Давронова и Мирошникова. Но, быть может, еще встретится событие, которое как бы продолжит эту историю и даст возможность вернуться к прошедшему в репортаже из сегодняшнего дня?» Таков, очевидно, был ход мысли создателей ле-

«Я — Медвежий»





«Хашар»

ты. И они действительно дождались такого события, интересного, волнующего, и к тому же в полном смысле этого слова кинематографического.

В среднеазиатских республиках есть хороший обычай: когда человек строит дом, помогать ему собираются всем селом. Называется эта традиция — «хашар». Вот и семья Давроновых разрослась: тесно ей стало в старом глиняном доме, и решила она построить новый, в котором жилось бы просторнее, лучше. Строить дом Давроновым сошелся весь кишлак. Как на праздник. Кто стены кладет, кто стропила возводит, а девушки валяют новый красивый ковер, чтобы застелить им парадную комнату в новом доме. А разве не сродни этот прекрасный обычай тем чувствам, которые в трудные годы войны заставили Давроновых принять безвестного русского малыша в свою семью? Так пришло творческое решение фильма. На экране мы видим, как строится новый дом Давроновых, видим их односельчан, ставших на эти часы плотниками, каменщиками, штукатурами, видим счастливых Даврона и Хамзаду, видим блестящие от радости глаза Миши-Каипназара. А слышим — повествование о том, как и почему выстояли мы в тяжелейшей борьбе с фашизмом, ибо рассказ об обретении русским мальчиком новой семьи — это не только история Мирошниковых и Давроновых, но и еще одно подтверждение нерушимой интернациональной дружбы и братства народов страны. И хотя прямых слов на эту тему нет в картине — она рассказывает только об одном мальчике, о его судьбе,— в ней уверенно и чисто звучит одна из важнейших тем нашего искусства.

Так документальные съемки и авторская мысль слились в фильме в самобытную и выразительную композицию, образовав то органическое целое, какое можно по праву назвать искусством кинопублицистики.

А то, что нарушает оптимальное соотношение в фильме игрового и документального начала (как, скажем, явно навеянный «Красным шаром» Ламорисса довольно претенциозный и очевидно инсценированный эпизод игры детей с воздушным шаром в конце ленты), сразу же диссонирует с общим тоном картины.

●

«Хашар» не только дает возможность рассмотреть важную профессиональную проблему соотношения документальной основы и меры художественного начала, авторского вмешательства в материал. Фильм помогает проследить и другое, важное уже не только для профессионалов, а для всех зрителей: как последовательно проходит в современной таджикской кинопублицистике тема единства народов нашей страны. Интернационализм семьи Давроновых присущ ей изначально: Даврон — туркмен, жена его Хамзада — казашка. Снят фильм таджикской кинематографисткой. Не случайно герои многих документальных лент — это люди, обретшие в Таджикистане второй дом. В этой связи по-особому

воспринимается и привязанность к земле, на которой стоит ее дом, характерная для Марии Шоевой. Родом-то ведь она не отсюда, а из деревни Черемхово Иркутской области. Десятилетней девочкой попала она в Среднюю Азию, в детский дом, там узнала узбекский язык, а таджикскому ее позже научил муж — Садриддин.

Думается, не случайно также и то, что автором этой картины стал Евгений Кузин, родившийся и выросший в Таджикистане *. В его фильме «Твой новый адрес» сильно и чисто звучит интернациональная тема: в этом на этот раз есть, думается, и нечто автобиографическое. Разве не имеет автобиографического значения для автора фильма тот факт, что наряду с только что приехавшей сюда жить молоденькой ленинградкой Таней на экране появляется и русский педагог Бунина, учительствующая здесь, в таджикском кишлаке, уже много лет? Подчеркнем: эта высокая тема звучит в обозреваемых фильмах не декларативно, а в каждом отдельном случае очень лично, индивидуально, своеобычно. Вот, скажем, в фильме «Твой новый адрес» широко открытыми глазами Тани мы смотрим на устремленные в поднебесье пики Памира, на село, а в это время с экрана звучит протяжный мотив «Русского поля». Кому он вспомнился? Тане, только что покинувшей родные края? А может быть, самому Евгению Кузину? Не знаю, но эта песня, звучащая в фильме, придает ему ту степень достоверности и задушевности, интимности, которая и рождает ощущение подлинности всего произведения.

Но не грозит ли разработка интернациональной темы утратой национального начала, национальных черт таджикского документального кино? Думается, такая постановка вопроса бессмысленна даже в риторической форме. Хорошо и точно сказала об этом режиссер Маргарита Касымова: «Я глубоко убеждена в том, что выражение национального через «экзотические приметы» жизни, через обычаи и неповторимый колорит — это сегодня пустой звук. За пятьдесят с лишним лет жизнь, естественно, очень многое сблизила в судьбах, в нравственных и моральных устоях всех наших народов. Национальное не потускнело, но в нем доминируют теперь другие черты. Те, что возникли, как отражение нашего нового образа жизни, нашего нового понимания правды, добра, справедливости» *.

Эта точка зрения характерна и для документалистов Таджикистана.

— Мы стараемся сейчас в своих фильмах уходить от экзотики,— говорит режиссер Валерий Ахадов.— Этот этап мы переросли. Иные из нас даже в цвете остерегаются работать: чтобы избежать излишней красивости, той, что напоминает туристские проспекты. Нам хочется, сохранив на экране национальное своеобразие таджикской земли, особенности жизни народа, его традиций, культуры, ставить в картинах прежде всего современные проблемы, которые волновали бы зрителей не только нашей республики.

●

На пути к осуществлению этого желания перед таджикскими документалистами есть немало еще не освоенных горизонтов.

Обстоятельно и любовно разрабатывают они тему красоты человеческой личности, рисуют те черты характера, которыми может гордиться народ. Героев этих лент мы видим за обучением детей, выращиванием деревьев, за уборкой хлопка.

Действие в таких фильмах, как «Продается дом», «Твой новый адрес» или, скажем, ленте, о которой пойдет речь ниже,— «12 километров пути», разворачивается неспешно. Они сродни таджикской поэзии, склонной к неторопливой созерцательности, которую рождает жизнь в горах.

Но, радуясь этим лентам, порой все-таки ждешь от таджикского экрана более энергичного действия и, главное, более сме-

* О «династии Кузиных», вот уже не одно десятилетие плодотворно работающих в таджикской кинодокументалистике, рассказано в нашем журнале в статье Н. Савицкого «Таджикские кинематографисты В. и Е. Кузины» («ИК», 1972, № 12).

* «Искусство кино», 1970, № 10, стр. 49.

лой, активной постановки актуальных жизненных проблем — народнохозяйственных, социальных, моральных. Необходимо поставить вопрос о расширении тематического диапазона таджикской кинодокументалистики.

Хотелось бы чаще встречать среди героев киноочерков жителей города, людей промышленных профессий. Всем нам очень интересно было бы увидеть, как социальный прогресс и научно-техническая революция влияют на изменение привычного уклада жизни, психологии жителей Таджикистана. Жизнь подсказывает множество подобных тем. Думается, что такое пожелание не будет насильственным по отношению к сложившейся стилистике, национальному своеобразию таджикской документалистики. Ведь, по сути, об этом же говорили М. Касымова и В. Ахадов. Можно, формулируя это положение, опереться также на достижения соседей и коллег таджикских документалистов — документалистов киргизских. Поиск новой тематики, современных проблем идет здесь в последнее время заметнее. После «Почты» и «Мостов Дюйшена» — картин талантливых и самобытных, но сделанных в манере уже знакомой нам по прежним работам студии (скажем, «Нарынскому дневнику»),— во Фрунзе появились такие примечательные ленты, как «За что премия?», «Вы идете по жизни», которые хотя и пунктирно, как бы в первоначальном начертании, а в чем-то (во втором фильме) и сбивчиво, ставят вопросы новые, жизнью подсказанные. Приглашают зрителей задуматься над интересными экономическими («За что премия?») и моральными («Вы идете по жизни») проблемами наших дней.

●

...Фильм «12 километров пути» (режиссеры В. Фомин и Б. Садыков, автор-оператор В. Фомин) рассказывает о том, что каждую весну на Анзобский перевал приходят несколько человек, чтобы сесть на бульдозеры и «открыть» дорогу, за зиму погребенную снегом. В долине жарко, а здесь, на Анзобе, еще метут метели. И все же, побеждая, люди метр за метром отвоевывают дорогу у белого безмолвия. Дорогу, которая нужна строителям, геологам, чабанам. Двенадцать километров пути — месяц труднейшей работы.

Лента сделана в манере, характерной для многих сегодняшних таджикских документальных фильмов, в том числе и тех, о которых уже говорилось выше. Мягкий, спокойный тон, негромкий рассказ о мужестве человека. Порой одним штрихом авторы дают нам понять и ощутить, сколь тяжела и опасна их работа. Один пример: ползет бульдозер, сгребая снег с дороги, а мы видим в пропасти лежащий вверх колесами грузовик.

Но в этом фильме есть и одно, пусть и непринципиальное, и все же существенное отличие от фильмов, о которых шла речь выше. Это отличие — в дикторском тексте. Он написан... с улыбкой. И это легче и скорее открывает ему дорогу к зрительским сердцам. Ведь тематическая монотонность, от которой страдает таджикская кинодокументалистика, влечет за собой и монотонность стилевую. В одном фильме неспешность, негромкость, мягкость красок, лиричность органичны, рождают очень важный и необходимый эмоциональный мост между экраном и зрительным залом. В двух — то же. Но в программе — появляется ощущение повтора приема. Вот почему так целебен оказался юмор, который «позволили» себе авторы ленты «12 километров пути». Рядом с фразой: «На ведущего не учатся, это — не профессия. У него нет преимуществ перед другими, только больше ответственности, больше риска», — фразой, созвучной текстам других лент, в их фильме звучит и такая: «Нас торопят, мне кричат: «Куль, на тебя вся страна смотрит, тащи сварку». А на Куля в это время гора ползет».

По-моему, это штрих, полный жизни и психологически безупречный по тону. Героическое не становится менее героическим от того, что герой позволяет себе в опасной ситуации улыбнуться, что он не хочет взбираться на котурны.

В эмоциональном регистре новых таджикских документальных лент эта нота пока еще звучит редко. Но все же звучит. Да и почему,

«12 километров пути»

собственно, ей не звучать? Разве не принадлежит таджикской поэзии, таджикской культуре в той же степени, что и газели Саади, рубаи Омара Хайяма?

С тонким чувством юмора, с доброй улыбкой написан и дикторский текст к фильму «Полоса препятствий» (автор сценария и режиссер В. Ахадов). В нем рассказ об увлекательных, но нелегких днях подготовки к службе на границе ведет молодой солдат родом из Черновиц. Напряженный, полный динамики и экспрессии зрительный ряд (экран показывает, как будущие пограничники учатся стрелять, мчаться сквозь огонь, находить нарушителя, обращаться с собакой, преодолевать препятствия) приведен в гармонию с добродушной, усмешливой интонацией солдата Шермета. Мы чувствуем его лукавую улыбку, когда он говорит о чересчур требовательном к нему сержанте; с той же легкой усмешкой, чуть отстраненно рассказывает он и о собственной персоне.

Такое сочетание стремительного действия с неторопливым, щедрым на улыбку рассказом рождает два, на мой взгляд, благотворных итога: первый, творческий, заключается в том, что пластическое решение темы, ритм фильма и характер речевой характеристики героя, соединенные по законам контрапункта, рождают яркий и запоминающийся эмоциональный колорит фильма; второй, не менее важный, видится в том, что солдатские будни показаны здесь с любовью и искренним душевным сочувствием. И те добрые чувства, те черты характера, которые открывались нам, пока мы слушали рассказ, помогли вернее представить подлинную жизнь будущих пограничников, органичнее совместить в нашем представлении увиденное и услышанное.

«Полоса препятствий» дает интересный повод и для анализа внутрикадрового содержания экранного материала. Когда смотришь эту ленту, нельзя не вспомнить известный фильм французского документалиста Франсуа Рейшенбаха «Морская пехота». В нем безжалостно уничтожался флер героизма, ореол бесстрашия и мужественности, которыми американская пропаганда пытается прикрыть планомерную подготовку — физическую и психологическую — современных карательных легионов.

Поэтому, хотя «внутрикадровое содержание» в обоих фильмах в ряде эпизодов схоже, объективный смысл, их реальное содержание прямо противоположно. И дело здесь не в содержании дикторского текста, естественно, в обоих случаях направленного в прямо противоположные стороны, а в том, ч т о́ мы в и д и м на экране. «Морская пехота» показывает, как из молодого человека делают зверя, взращивая в нем инстинкты безжалостного убийцы (вспомните эпизод, в котором диким криком солдаты взвинчивают себя перед атакой, или сцену, рисующую, как даже получение писем из дома становится в казарме унизительной процедурой). Тогда как «Полоса препятствий» рисует образ солдата с открытым

«Полоса препятствий»

сердцем, осознанно и уверенно готовящего себя к службе на границе, где ему никогда не придется делать чего-либо, что выходило бы за грань его собственных представлений о добре и справедливости. Значит, вопреки теории Криса Маркера, который утверждал, что один и тот же кадр всегда может быть переосмыслен при помощи дикторского комментария, на примере «Полосы препятствий» мы убеждаемся, что внутрикадровое содержание не только эпизода, но даже и одного кинематографического плана неизбежно несет в себе черты объективной реальности. Конечно, эту реальность можно рассмотреть объективно, а можно и субъективировать, «переосмыслить» при помощи дикторского комментария. Но значит ли это, что материал не имеет своего объективного значения, что он — бессодержателен? Одни и те же кадры гитлеровской хроники в «Обыкновенном фашизме» М. Ромма и в ленте, за три десятилетия до этого сложенной Л. Рифеншталем, служат разным целям. Советский кинематографист рассмотрел сам и сделал достоянием миллионов зрителей ту объективную реальность документа, которую не увидели (или не захотели, а может, убоялись увидеть) ни Рифеншталь, ни операторы, снимавшие эти кадры. Но ведь это содержание было в этих кадрах. Только в одном случае его сознательно фальсифицировали, а в другом — честно и последовательно вскрыли.

И в интересующем нас случае заслуга В. Ахадова заключается в том, что он под внешним сходством эпизодов (бег с препятствиями, физические упражнения и т. д.) с кадрами, заснятыми Ф. Рейшенбахом, разглядел то объективно присущее этим эпизодам различное социальное, классовое «внутрикадровое содержание» материала, которое уже само по себе позволяет рассматривать его фильм как правдивое отражение реальности.

●

Три года назад корреспондент журнала «Искусство кино», побывавший в Таджикистане, должен был выслушать от некоторых «умудренных» и «все видевших» столичных знатоков экрана скептические вопросы: «О чем же ты будешь писать? Где те «таджикские киношедевры», о которых ты нам собираешься поведать, вернувшись?»

Отвечая на эти вопросы, автор писал в своей статье: «Думаю, между прочим, что первейшая

обязанность критика — увидеть в будничном кинопроцессе ростки развивающегося искусства»*.

По-моему, задача здесь поставлена определенно и точно. Это подтверждается и тем фактом, что за три года, прошедшие после опубликования статьи А. Зоркого, «в будничном кинопроцессе» возникли фильмы, которые вызывают желание говорить о них в свете актуальных проблем современной кинодокументалистики в целом. И не случайно именно в этих лентах вектор критических требований всего больше совпадает со зрительскими ожиданиями.

Думается, это значит, что повседневная практика сегодняшнего таджикского документального кино, отчетливо выявившая и его слабости, и его еще нереализованные возможности, позволяет увидеть горизонты, открывающиеся перед документалистами республики.

Что же касается «ростков», о которых упомянул мой предшественник, то я уверенно готов засвидетельствовать, что за три года они окрепли и стали значительно виднее, чем три года назад.

И еще об одном. По тому, как «переливаются» интересные творческие находки из фильма в фильм, как от фильма к фильму рождается ощущение единства творческих помыслов и стремлений, видно, что в среде документалистов республики существует сейчас подлинно творческая, «артельная» атмосфера. Видно, там сознают, что вторая часть понятия «киностудия» означает еще и то с т у д и й н о е начало, которое всегда связано с молодостью в искусстве и с творческим горением, со стремлением к поиску.

Вот почему, кстати, причину их успехов мне и захотелось объяснить словом, которое Л. Кимягарова вынесла в название своего фильма: хорошим и добрым таджикским словом «Хашар».

А. З о р к и й. Таджикская тетрадь.— «Искусство кино», 1970, № 10, стр. 68.

Е. Сурков

Люди и волки

«Лютый».
Сценарий А. Михалкова-Кончаловского и Э. Тропинина. Постановка Т. Океева. Оператор К. Кыдыралиев. Художник В. Леднев. Композитор Д. Ботбаев. Звукооператор З. Мухамедханова. «Казахфильм», 1973.

В превосходном рассказе Ауэзова «Серый Лютый», давшем жизнь фильму Океева «Лютый», люди, по сути, только упомянуты.

Даже Курмаш и его бабушка. И что особенно важно, совсем нет Ахангула и Хасена, в «Лютом» как раз и несущих на себе почти всю тяжесть главной, диалектически распадающейся на две резко противопоставленные друг другу тезы, идеи фильма. Зато есть отец Курмаша, отсутствующий в картине. Он-то и говорит мальчику, когда волк возвращается в аул после первого побега: «Пора, сынок, пора содрать с него шкуру».

Этой фразой в рассказе заканчивается жизнь Серого Лютого с людьми. Волк «словно понял, что говорят о нем», и, «едва люди отвернулись», навсегда ушел от них в степь.

С этой же минуты он превращается не просто в главного, а и в единственного героя рассказа. В отличие хотя бы от повести Джека Лондона «Белый Клык» (напомню: в годы, когда писался «Серый Лютый», она пользовалась огромной популярностью у наших читателей), рассказ Ауэзова весь о в о л к е. О том, как самоценно и самобытно его существование в мире и как непроходима извечная грань, отделяющая его от людей. Серый Лютый у Ауэзова только терпит их, пока слаб, а став самим собой, познав силу своего молодого, пружинистого, превосходно отлаженного тела, не только не испытывает той т о с к и о ч е л о в е к е, на которой строит всю повесть о Белом Клыке Джек Лондон, а смело использует свое знание людей для борьбы с ними. Он, единственный среди волков, не знает темного, расслабляющего страха перед человеком и сразу же нападает на него. Не делает он исключения даже для взрастившего

его Курмаша. Правда, «что-то непонятное томило и пугало» волка в мальчишечьем голосе, отчаянно звавшем его: «Коксерек, Коксерек». Но только до поры. А затем он «повернулся и, прижав уши, сморщив губу, словно улыбаясь свирепой волчьей улыбкой, немо кинулся на мальчика».

...Здесь, пожалуй, можно было бы оторваться от рассказа Ауэзова и перейти к фильму Толомуша Океева. Но мне кажется важным обратить внимание еще и на самый подход автора «Серого Лютого» к своему главному герою. Свободный от каких бы то ни было антропопатических иллюзий, он пишет портрет волка, нигде не пытаясь приблизить его к нам введением мотивировок, которые могли бы объяснить поведение Серого Лютого по аналогии с поведением человека. По сути, волк наделен Ауэзовым только тем «темным мышечным чувством», на которое указал еще Сеченов, и ничего похожего на психику, на деятельность сознания, на формирование тех оценок, тяготений и отталкиваний, какими наделяют Толстой Холстомера или Чехов Белолобого, в «Сером Лютом» нет совершенно. Мы все время поэтому ощущаем в Сером Лютом качественно иную биологическую систему; для постижения ее принципиально не годятся те антропопатические подстановки, на которые обычно бывают так щедры писатели, когда они хотят проникнуть во внутренний мир животного. У Ауэзова волк не только сюжетно противопоставлен человеку, а и последовательно, намеренно выведен из всей системы нравственных и психологических оценок, применимых в рассказе о человеке. В «Сером Лютом» рассказ о волке ведется как бы на у р о в н е в о л к а, и это не раз создает удивительное ощущение, что для писателя его «герой» действительно обладает своей строго замкнутой в собственных пределах самобытностью и отнюдь не является метафорой каких-то внеположенных ему, чисто человеческих духовных проблем и комплексов.

Ниже у меня будет случай вернуться к этой особенности рассказа Мухтара Ауэзова и объяснить ее, пока же надо и впрямь перейти к фильму Толомуша Океева. Ему, казалось бы, самой природой кинематографа была подсказана необходимость пойти в работе над образом волка за рассказом. Ведь ремарки, вроде «волк подумал» или «волк колебался», так или иначе субъективирующие наше восприятие Серого, столь же недоступны для кинематографа, сколь они легки и естественны под пером беллетриста. Камера ведь только фиксирует э т о г о волка: его оскал, прижатые уши, напружиненное для прыжка тело, занесенную для удара лапу. И, тем не менее, образ Лютого в фильме Океева психологизирован. Мы узнаем не только то, что с ним произошло, но и то, как сказываются на нем обстоятельства жизни и прежде всего разнокачественные воздействия человека. Сказываются — невольно хочется сказать — на его психической жизни!

Разве не психологичен портрет Коксерека, смятым, серым комочком замершего у зимней реки, которую он только что переплыл, истекая кровью, спасаясь от погони? Оператор Кадыржан Кыдыралиев добивается в этом кадре такого щемяще грустного эффекта, что раненый волк перестает для нас быть в о л к о м. Становится просто живым существом, бесконечно несчастным, обиженным и беспомощным, тщетно и терпеливо взыскующим о нашем участии. И, честное слово, он не просто лежит на снегу, этот зверь, вдруг ставший таким маленьким, таким слабым, а и думает о чем-то своем, горьком. Жалкий кусочек страждущей и безутешной плоти среди огромного белого, бесконечно равнодушного к нему пространства...

Я не хочу сопоставлением «психологически» интерпретированного образа Коксерека у Океева и Кыдыралиева с Коксереком Ауэзова, намеренно выведенным за грань психологических оценок и мотивировок, «приподнять» одно решение за счет другого. Стать «на точку зрения волка» писателю было не менее сложно, чем кинорежиссеру и оператору заставить серого артиста так по-человечески пронзительно и горько поведать нам о своем одиночестве, как это получилось в только что упомянутом кадре. Просто у автора рассказа

«Лютый». Курмаш — Камбар Валиев

и у кинематографистов были разные цели. Настолько разные, что, кроме исходного мотива, их, как это станет ясным из дальнейшего, ничего не объединяло.

Психологизация, очеловечивание Коксерека в фильме достигается и чисто операторскими средствами,— как в только что описанном эпизоде, где волк «говорит» и своим зыбко прочерченным на фоне лиловатых сумерек, сбитым в комочек силуэтом, и соотношением, в какое он, крошечный и дрожащий, поставлен с холодным, безучастно посверкивающим мириадом снежинок зимним простором. О Кадыржане Кыдыралиеве в этом фильме мало сказать, что он проявил изумительное терпение и проницательность в наблюдении за волком. Главное его достижение в другом: в умении драматически осмыслить его пребывание в кадре. Так, как это сделано и в эпизоде игры Коксерека с маленьким козленком, когда в ребяческом веселье щенка вдруг чувствуется грозный хищник, и в потрясающих жесткостью и одновременно сложностью психологического рисунка эпизодах нападения Ахангула на обманутого им Коксерека и особенно в финальном нападении Коксерека на Курмаша; в этом эпизоде на исступленно оскаленной морде зверя каким-то чудом прочитывается целая гамма чувств: испуг, угроза, отчаяние, предостережение, наконец, мгновенная и импульсивная агрессивность.

Конечно, «открывая» все эти психологические оттенки в кадре, где волк злобно ощери-

вается на подступающего к нему мальчика, я всего только наивно приписываю ему свои ощущения и оценки; но если бы не камера Кадыржана Кыдыралиева, мое воображение было бы бессильно так драматизировать поведение зверя, не несущее в себе — ретроспективно рассуждая, я это ясно понимаю — ничего, что могло бы меня заставить в эту минуту как бы стать на его точку зрения. Казалось бы, мне положено тут волноваться только за Курмаша. А я, чудное дело, жалею Коксерека едва ли не больше, чем мальчика. Я ведь понимаю: его преднамеренно довели до той последней черты, за которой — гибель. А я люблю его любовью Курмаша и ни при каких условиях не хочу его гибели.

В значительной степени еще и потому, что А. Михалков-Кончаловский и Э. Тропинин, свободно переосмысливая рассказ Ауэзова, ввели в сценарий тему сиротства Курмаша. Тему его одиночества. Затерянности в жестоком и равнодушном к нему мире. И этой темой психологически осветили и эмоционально осмыслили также и тему Коксерека. Он ведь тоже сирота, во всяком случае в глазах мальчика, и все, что с ним происходит, для Курмаша как бы служит продолжением и отражением его собственной судьбы. Прием сюжетного и психологического параллелизма, пришедший в творчество Толомуша Океева из фольклора и щедро освоенный им еще в «Небе нашего детства», тут активизирован до предела. Темы мальчика и волка движутся через фильм, постоянно отражаясь одна в другой и эмоционально друг друга питая. В них один и тот же настрой, одна и та же нравственная доминанта. И чем труднее Курмашу отстоять свои представления о справедливости и добре в процессе испытаний, которым его в воспитательных целях подвергает Ахангул, тем осознаннее переносим мы свои оценки и размышления с мальчика на как бы повторяющего его судьбу волка. Мы приписываем Коксереку комплекс разочарований и обид, постигающих Курмаша, и тем самым как бы очеловечиваем его.

Выше уже было упомянуто имя Джека Лондона, автора знаменитой некогда повести о волке «Белый Клык». Стоит, наверное, «дожать» ее сопоставление с рассказом Мухтара Ауэзова, показав, на какой глубине залегают разделяющие их различия. А попутно наметить еще и границу, отделяющую эту повесть также и от фильма Толомуша Океева.

Пафос рассказа казахского писателя, появившегося в 1929 году, в утверждении необратимости зла, невозможности его «переосмысления» на других нравственных меридианах — на меридианах человечности, доброты, взаимопонимания. Образ волка у Ауэзова — это образ непримиримости, образ зла, которое всегда остается верным самому себе, как бы его ни искушали добром. Попытка приобщить т а к о г о зверя к миру человеческих ценностей — наивная и пустая затея. Такого можно только убить. И надо убить, поскольку, если его пощадят, он будет убивать сам. И убьет даже того, кто его пощадил. Причем и в этом останется всего лишь верным своей волчьей природе. Своей никем и ни при каких условиях неизменяемой сути.

Не то в «Белом Клыке». Здесь волк взыскует о человеке, ищет его, и если возвращается к своей изначальной природе, то только потому, что жестокость таких изуверов, как Красавчик Смит, отрезает ему путь к людям. Разумеется, Джек Лондон различает и другие зовы, улавливаемые «душевной антенной» Белого Клыка, те, что несутся к нему из тьмы веков, из черных тайников его инстинктуальных влечений. И все же, как это ни парадоксально, волк у Джека Лондона буквально стремится стать собакой, и если до поры не становится ею, преданной и восторженно любящей своего хозяина, то только потому, что до появления «белого бога» Уиндона Скотта, ему не встретился человек, нравственно подготовленный к тому, чтобы освободить волка от его... волчьей сути. Глубокая мысль о решающем воздействии среды на формирование личности получает, таким образом, в притче о волке, рассказанной Джеком Лондоном, оттенок сентиментальной фатальности. Волк в повести только объект, на который влияют разнонаправленные силы, и подобно тому, как кусок глины меняет свои

очертания в зависимости от того, что хотят из нее вылепить, так и Белый Клык всякий раз становится тем, кем его делает новый хозяин. И никогда не бывает самим собой. Вот как излагает эволюцию, которую Белый Клык претерпевает до встречи с Уиндоном Скоттом, сам писатель. «Белый Клык,— пишет он,— впервые увидел дневной свет в уединенном логовище и в первых же своих битвах имел таких противников, как белая куропатка, ласка и рысь... Сложись его жизнь по-иному — и он сам стал бы иным. Не будь в поселке Лип-Лип, Белый Клык подружился бы с другими щенками, был бы больше похож на собаку и с большей терпимостью относился бы к своим собратьям. Будь Серый Бобр (индеец, первый хозяин Белого Клыка.— *Е. С.*) мягче и добрее, он сумел бы пробудить в нем чувство привязанности и любви. Но все сложилось по-иному. Жизнь круто обошлась с Белым Клыком, и он стал угрюмым, замкнутым, злобным зверем».

А потом на него, поистине как бог с машины, снизошел великодушный, мудрый и справедливый белый господин, и «преданность человеку стала законом для Белого Клыка, и закон этот был сильнее любви к свободе, сильнее кровных уз». Словом, Белый Клык стал сторожевым псом на великолепной вилле Уиндона Скотта. И с какой радостью, с каким восторгом он им стал!

Все это звучит, может быть, и утешительно, но не слишком ли утешительно? Ведь благополучное развязывание всех узлов здесь достигается просто за счет элиминирования из проблемы... самой проблемы. Потому что, если Белый Клык всего лишь «ком глины», только и ждущий превратиться в собаку, то где же тут волк? Он существует в первой половине повести, написанной с характерной для Джека Лондона суровой и жестокой романтичностью, и бесследно исчезает в последних главах, несущих на себе печать той самой слащавой идилличности, какая тоже, увы, весьма характерна для многих произведений этого писателя.

По отношению к рассказу Мухтара Ауэзова и повести Джека Лондона фильм Толомуша Океева занимает не срединное, а совсем особое положение. Он выдвигает принципиально иную систему координат — психологических, нравственных, социальных, — и это придает экранному рассказу о волке, вступающем в контакт с человеком и подвергаю-

«Лютый». Ахангул — С. Чокморов (в центре)

щемся сложному и противоречивому воздействию классово разобщенного людского сообщества, подлинно драматическую глубину и сложность.

В фильме у волка судьба иная, чем в повести Джека Лондона. Коксерек не становится собакой, да и не может ею стать, ибо он волк. Но он, похоже, мог стать волком, имеющим право оставаться среди людей, если бы над теми людьми, с которыми его свела жизнь, не довлели волчьи законы.

Так, отнюдь не теряя из виду Коксерека, фильм все же уверенно и властно переключает наше внимание прежде всего на исследование и оценку отношений, существующих между людьми, принявшими в свое сообщество волка. Для Мухтара Ауэзова в «Сером Лютом» всей этой проблематики просто не существует. Его волк не может быть «привит» ни к какому человеческому коллективу, противостояние человека и волка тут изначально, так сказать, субстанционально. В «Лютом» Толомуша Океева возможность эволюции Коксерека по пути к человеку не прокламируется, в отличие от Джека Лондона, как некая априорная данность, но и не отвергается, как в рассказе Мухтара Ауэзова. Она исследуется. И прежде всего с точки зрения с а м о г о ч е л о в е к а: насколько он подготовлен (или может быть подготовлен) к тому, чтобы распространить свое гуманизирующее влияние на весь окружающий его мир.

Вопрос этот мог бы прозвучать в фильме как вопрос, обращенный только и исключительно к нравственной сфере человеческих взаимоотношений. Как вопрос, взыскующий о доброте, как о панацее от так же спонтанно проявляющейся в мире несправедливости. То есть так, как он и стоит в том же «Белом Клыке». Утверждая, что Белый Клык был создан из материала мягкого, «как глина», и что поэтому среда могла лепить из него «все, что ей было угодно», Джек Лондон самую среду дифференцирует только по нравственному признаку. В фильме этот признак тоже обязательно принимается во внимание. Но только Толомуш Океев на нем не останавливается. Он стремится понять, ч т о стоит за злыми и добрыми поступками его героев, какие з а к о н ы проявляют себя в заблуждениях одних и правоте других. Делая волка и ребенка критерием истинности, ими поверяя поведение взрослых, сильных и искушенных в жизни людей — Ахангула, Хасена, сына бая,— он противопоставляет не взрослых— детям и природе, а скорее различные формы общественной практики, персонифицированные во взрослых персонажах, сталкивает не реальность с утопической мечтой о «естественном человеке», чистом, как чист был Адам, от всех извращающих воздействий цивилизации, а данную форму социальной организации этой реальности с гуманистическим идеалом. Подход Океева к теме неизбежно становится поэтому социологическим, классовым, а защита гуманистических ценностей, составляющая цель и смысл фильма, осуществляется не через констатацию антиномии звериного и человеческого, а через раскрытие противоречий и с т о р и ч е с к и х, в условиях общественного, социального бытия человека.

Двадцатичетырехлетний Энгельс писал в статье, посвященной книге Томаса Карлейля «Прошлое и настоящее»: «Человек должен лишь познать себя самого, сделать себя самого мерилом всех жизненных отношений, дать им оценку сообразно своей сущности, устроить мир истинно по-человечески, согласно требованиям своей природы,— и тогда загадка нашего времени будет им разрешена».

Призыв к человеку — познать самого себя, устроить мир согласно требованиям своей природы — звучит и в фильме Толомуша Океева. В нем слышится крепкая и чистая вера в то, что человек и может и должен сделать себя самого, свою сущностную природу не просто мерилом нравственности, но обязательно еще и силой, гуманистически воздействующей на действительность. Но одновременно в нем тревожно и остро звучит вопрос об условиях, при которых человек сможет познать и самого себя и «устроить мир истинно по-человечески». Обнажается антиномическая природа самого человека, его, как сказал бы Эрик Фромм, «экзистенциональная дихотомия».

«Лютый». Курмаш — Камбар Валиев, бабушка — А. Джангорозова

Конечно, понятие «экзистенциональной дихотомии» (или «дихотомии существования») применительно к картине Толомуша Океева «Лютый» звучит столь же условно, сколь и неожиданно. И тем не менее, мне представляется необходимым ввести в разговор о «Лютом» еще и этот параметр. Ведь как всякое произведение, исследующее столкновение в человеке животного с истинно человеческим, фильм Океева невольно выходит в область, вызывающую сегодня особый интерес у тех буржуазных философов, кто видит свою задачу в состыковке экзистенциализма с фрейдизмом. Для того же Фромма исходным не случайно является представление, согласно которому человеческое начинается там, где в человеке кончается природное, биологическое. Экзистенциональная дихотомия, которую он выдвигает в своих работах в качестве основного противоречия человеческого существования в мире, в том и состоит, что человек является одновременно природным и надприродным, тем, чем он изначально был как биологическая особь, и тем, чем он стал в процессе своего развития в обществе себе подобных. Отсюда, по Фромму, и берут начало извечные антиномии человеческого существования, такие, как, например, антиномия жажды свободы, извечно присущей человеку как мыслящему существу, и столь же извечно врожденного ему стремления к безопасности; глубоко коренящееся в биологической природе человека это стремление н е п з б е ж н о вступает в противоречие со стремлением сознания к свободе и в данной психологической ситуации проявляется в форме бегства от свободы ради сохранения своей телесной безопасности.

Казалось бы, картина, где столкновение животного и человеческого является фундаментальным, исходным противоречием, исследуемым буквально на всем ее протяжении, должна была быть ориентирована также и в эту сторону. Однако этого не произошло. Хотя человеческое и животное начала и пересекаются в «Лютом» во множестве точек и вступают в сложнейшие драматические взаимоотношения, так и не получающие гармонического разрешения, точка отсчета, которую предлагает нам фильм для оценки развертывающихся перед нами противоречий, лежит совсем в другой области. Она не в имманентной «дихотомной» сущности человека — столкновение природного и надприродного начал вообще не фиксируется в психологиче-

ских характеристиках героев картины,— а в противоречиях их бытия, в тех социальных условиях, в которые они поставлены по отношению друг к другу в реальности.

И тем не менее, борьба человеческого и звериного, волчьего в фильме несомненно присутствует. Больше того: она даже составляет одну из важнейших граней в его художественной структуре. Только выражена она не прямо, а метафорически. Элиминированная из области человеческих отношений, личностных характеристик героев, она воплощена в полной глубочайшего драматизма судьбе волка. Ведь волк потому и становится средоточием основных противоречий, разделивших людей, населяющих фильм, что он не только объект их разнонаправленных воздействий, но и своеобразная метафора этих противоречий.

Коксерек у Океева, как это ни парадоксально звучит, едва ли не самое драматическое лицо в художественной структуре фильма. И прежде, чем мы оказываемся перед необходимостью констатировать крах попыток Курмаша воспитать волка в духе доверия к людям, тот проходит через целый ряд состояний и этапов в своем отношении к человеку. Так же как и мы переходим от острой жалости к слепому щенку, которого Ахангул хочет убить, а Курмаш спасает, к восхищению той — так и хочется сказать — детской грацией, с какой маленький волк играет с мальчиком; от мучительной тревоги за него, брошенного Ахангулом в речную круговерть,— к удовлетворенному сознанию обретенного покоя и гармонии, когда волк послушно разделяет с маленьким человеком его долгие бессонные ночи возле порученной их присмотру отары. Океев так сложно и драматургически емко строит «биографию» Коксерека, что ей можно было бы посвятить специальный этюд. И может быть, он еще появится в свое время из-под пера какого-нибудь анималиста. Мне же приходится ограничиться здесь указанием только на необычайно сложную гамму чувств, какую в итоге вызывает в нас финальное покушение волка на мальчика. То, что у Ауэзова Серый Лютый бросается на Курмаша, кажется чем-то само собой разумеющимся. Волк Ауэзова и не мог повести себя иначе. А у Океева случившееся, как это опять-таки ни парадоксально, воспринимается едва ли не как трагическая катастрофа. Конечно, нам жаль мальчика, но не менее жалко и волка. Его возвращение к своей изначальной сущности здесь и пугающе грозно и одновременно так резко противоречит тому, чего мы ждали от него, что нас не оставляет тут сознание еще и вины перед Коксереком. Его ведь д о в е л и до этого. Насильно вернули в ту черную, пахнущую кровью мглу, из которой его пытался вызволить и на какое-то время высвободил Курмаш. Недаром, раненый, он вернулся к нему же в дом. Вернулся к с е б е, но таким измученным и загнанным, что уже не смог правильно оценить жест человека, который по-братски доверчиво протянул к нему руки.

Как хотите, а это ситуация глубоко трагическая, взывающая к нашей нравственной ответственности. Ведь волк тут, повторяю, не просто волк, а метафора нравственных коллизий и противоречий, имеющих чисто человеческое происхождение и значение.

Тут, казалось бы, самое время сказать о нравственной, драматической вине Ахангула. Ведь это именно он нарушил гармонию во взаимоотношениях мальчика с волком, настойчиво и упорно стремился пробудить в Коксереке хищника, пока действительно не заставил его вернуться в стаю. Хасен сто раз прав, когда отвечает на жалобы Ахангула («Коксерек совсем одичал, стал злее всех волков. Не только на скот, но и на людей бросается») упреком: «Так ты же все сделал, чтобы он волком стал». И все-таки что-то мешает нам занять по отношению к Ахангулу прокурорскую позицию. С Красавчиком Смитом в «Белом Клыке» все было ясно. Он был просто нравственный урод, в котором звериного было больше, чем человеческого. Ахангул — человек. И даже, как настаивает Суйменкул Чокморов, играющий Ахангула во всю силу своего природного артистического обаяния, крупно и страстно, человек незаурядный. Нипочем не желающий примириться с несправедливостью, жадно ищущий способа вырвать-

ся из-под ее кабалы. Он из тех, кто никогда не смиряется перед насилием, до самой последней минуты будет стремиться к победе над рабством и нищетой. Какой же он злодей? Он бунтарь, протестант. Из таких, как он, при других предпосылках, и выходят герои народных повстанческих движений, антифеодальных и антикапиталистических бунтов. Сейчас он борется в одиночку. Но и в одиночку он борется с такой отвагой и презрением к опасности, что эмоционально много выигрывает даже по сравнению с Хасеном, который хорошо и умно говорит, но эмоционально не поднят актером на ту высоту, где его правда обрела бы заразительную силу для зрителей.

Тем не менее, Океев относится к Ахангулу острокритически. Для него он и есть тот человек из народа, на котором сошлись трагические противоречия времени. Хасен над этими противоречиями — к сожалению, только в своих рассуждениях — поднялся, Ахангул стал их жертвой. Безысходный драматизм его судьбы в том и состоит, что не менее остро, чем Хасен, чувствуя необходимость борьбы с несправедливостью, царящей вокруг, он знает только те методы борьбы, которые этой же несправедливостью и порождены; он не может добиться победы, поскольку стремится не к изменению жизни, а к тому, чтобы войти в нее непременно с хозяйского крыльца. Жизнь кажется ему неприемлемой, неправильной, но не потому, что в ней царят волчьи законы, а потому, что эти законы направлены против него, Ахангула. И против Курмаша, которому он от души хочет того самого счастья, каким его так беспощадно обделила судьба.

Но Курмаш инстинктивно ищет другого счастья. Его столкновение с Ахангулом поэтому только по воле случая выливается в спор о Коксереке. Если бы не было волка, они так же решительно разошлись бы на чем-то другом. Смысл требований, с которыми Ахангул с первого же спора у логова волчицы подступает к Курмашу, ясен: он хочет, чтобы мальчик закалил себя для предстоящей ему борьбы за существование. Борьба эта ведется в их мирке на уровне волчьей жестокости. Значит жестокость и надо прежде всего разжечь в сироте, которому неизбежно на самом себе предстоит познать действие царящих вокруг законов. Первый же урок, который Ахангул дает Курмашу,— это урок последовательной жестокости. Волчица зарезала ягненка, значит надо убить всех ее щенят; каждый из них, окрепнув, станет волком, то есть врагом человека. Но маленький Курмаш страстно сопротивляется этой логике, утверждающей тотальную жестокость как всеобщий закон бытия. Сердцем он чувствует: нужно жить иначе. И сразу же, для того, чтобы отстоять свое право жить не так, как хочет Ахангул, а по своей правде, мальчику приходится противопоставить сильной воле дяди свою еще более непримиримую волю. В Ахангуле и Курмаше поэтому с самого начала сталкиваются не сила и слабость, а две силы, только помеченные разным нравственным коэффициентом. Это особенно важно отметить. Потому что обычно людям ахангуловской складки в романах и повестях прошлого века противопоставляется добро пассивное, беззащитное, неспособное к сопротивлению, а если и сильное, то только своей беспредельной способностью к страданию. У Толомуша Океева коллизия иная: ребенок у него в ы с т а и в а е т в жестокой и непримиримой борьбе со взрослым. Он не терзает нашу совесть жалобами на то, что судьба отказала ему в праве на справедливость и любовь, а шаг за шагом отстаивает это свое право. И не идет ни на какие компромиссы ни с Ахангулом, ни со всем тем огромным и жестоким миром, в котором он, сирота, так вопиюще открыт для ударов и несправедливости.

Курмаша Толомуш Океев доверил сыграть маленькому, едва ли десятилетнему Камбару Валиеву — и добился результатов, по сути определивших успех всей картины. Камбар Валиев как настоящий артист, как художник проиграл сложнейшую гамму эмоциональных переходов и интеллектуальных оценок, запрограммированных сценарием. Такой полноты и психологической точности, мне кажется, мало когда достигали на экране его сверстники. Обычно главная цель в работе

с ними сводилась к достижению возможно более полной органики физического поведения. Другое в случае с Камбаром Валиевым: он с такой осознанностью сумел стать на точку зрения своего героя, что его исполнение обрело подлинную глубину. Не по-детски сложное по психологическому рисунку, оно в таких сценах, как бунт против Ахангула, встреча с Хасеном в мазаре, бегство и последнее возвращение Коксерека, окрашивается настоящим — суровым и сильным — драматизмом.

Камбару Валиеву удалось то, что не удалось К. Сатаеву, исполнителю роли Хасена,— выстоять и победить в артистическом состязании с Суйменкулом Чокморовым.

В Хасене режиссер, похоже, искал возможность выразить величие души в формах бытовой заурядности, правду в ее наиболее обыденном воплощении.

Но от этого на этот раз только проиграла в своей притягательности прекрасная и мудрая правда, отстаиваемая Хасеном. Она стала какой-то тусклой, словно бы человек, ее возглашающий, еще не заслужил в наших глазах на нее права, сам еще не поднялся до ее уровня. При такой предпосылке спор Хасена с Ахангулом, проходящий по осевой всей картины, мог бы прозвучать чисто риторически, умозрительно, если бы не Курмаш, который из объекта их полемики стал, в значительной степени благодаря Камбару Валиеву, основным аккумулятором нравственной правды, защищаемой в «Лютом», тем, по кому, как по компасу, выстраиваются все наши симпатии и антипатии.

Окееву как художнику, по преимуществу тяготеющему к эпической объективности, мне кажется, особенно близки и интересны в жизни характеры, обращенные вовне, сосредоточенные не на себе, а на лежащей вне их реальности, словом, экстравертивные, как сказал бы Юнг. Не случайно и камера Кадыржана Кыдыралиева, тяготеющая к пейзажам эпически величавым, спокойным в своем равнодушном к человеку великолепии, к портретам, решенным по-фресочному крупно, строго, обычно бывает так поглощена вглядыванием в объект, постижением е г о формы, красочных оттенков, что забывает о своем праве переставлять акценты, смещать пропорции, субъективировать изображаемое. Любящий пристально всматриваться в лицо, освещенное трудной мыслью или искаженное болью, Кыдыралиев тем не менее редко дает волю своим собственным чувствам. Он объективен даже в самые драматически напряженные моменты, даже там, где совершается нечто очень важное для него лично. Повторяю, он всегда безраздельно в том, что снимает. Поэтому даже в «Поклонись огню», наиболее эмоционально открытом своем фильме, оторваться от человеческого лица или от залитой солнцем степи для того, чтобы вслушаться в самого себя и как-то актпвизировать свою позицию по отношению к реальности, он позволил себе только в некоторых кадрах. В «Лютом» — ни разу.

И точно так же любимый герой Океева и Кыдыралиева Курмаш ищет себя и свою правду не в процессе самоуглубления и самопознания, а как бы спонтанно. Решает задачи, с жестокой требовательностью выдвигаемые перед ним жизнью, следуя своей внутренней природе, причем всегда скорее импульсивно, чем сознательно. От него требуют умения приспособиться к жестокости, жить по ее нормам: всегда и сразу же бить первым, не колебаться, если надо и убить, все трудные вопросы решать только с позиции силы. Но жить по-волчьи — такая жизнь не для Курмаша. Лучше уж совсем уйти от людей, в могильный холод мазара, заснеженной пустынной степи, отшельничества. Так же, как уходит — в представлении Курмаша — в степь другой сирота — Коксерек. Параллелизм в судьбах мальчика и волка, на котором фильм настаивал и раньше, здесь, обнаруживается с определенностью, к какой нас приучил еще фольклор.

Если бы Курмаш умел рассуждать по-книжному, он, возможно, сказал бы нашедшему его в мазаре Хасену, что у него после всего пережитого пропала вера в возможность «устроить мир истинно по-человечески». Пропало желание «сделать себя самого мерилом всех жизненных отношений», чтобы затем дать

этим отношениям «оценку, сообразно своей сущности». Ведь только в том, чтобы во всем и всегда следовать этой сущности, и состояла — разумеется, бессознательно — его жизненная цель. Следуя этой цели, он вступил и в спор с Ахангулом о возможности добром и справедливостью изменить природу волка. Вступил, даже не подозревая, какую длинную и противоречивую предысторию уже имеет этот спор в духовном развитии человечества. Никогда, как известно, не сводившийся только к вопросу о том, правомерна ли, хотя бы и в отдаленной перспективе, надежда на очеловечивание хищного зверя, а ставившийся шире — как вопрос о преодолимости исторически сложившейся извращенности человеческой природы в классовом обществе. Ахангул, тоже, конечно, ничего не слышавший об этом споре, сразу же, «с порога» отверг возможность положительного решения этого вопроса. Ведь он, даже и соглашаясь в принципе с тем, что в душе каждого человека, как говорит Хасен, «заложено живое зерно доброты», тем не менее не верит, что это зерно сможет когда-нибудь прорасти. Да и как ему прорасти, если его, Ахангула, зерно доброты «попало меж жерновов» и оказалось смолотым без остатка. Зачем же тешить себя и других иллюзиями? Волк всегда волк, а жизнь — жестокая страшная схватка, где побеждает сильнейший, то есть самый жестокий хищник. Надо, значит, сделать такого же хищника и из Курмаша. Это велит Ахангулу не жестокость, а любовь. И в этом, пожалуй, с особой драматической наглядностью и остротой проявляется та всеобщая трагическая спутанность, роковая извращенность человеческих отношений в мире, где человек человеку — волк, какую на судьбе Ахангула стремится прояснить Толомуш Океев.

Фольклору всех народов свойственно, это давно известно, стремление выражать реальные антиномии человеческого существования через метафоры, почерпнутые в животном мире. Свойственно оно обычно и писателям, особенно живо ощущающим свою генетическую связь с народной литературной традицией. Пример наугад: у Мухтара Ауэзова в повести «Лихая година», написанной в том же году, что и «Серый Лютый», только на первых двух страницах характеристики людей и классов восемь раз выражаются через развернутые метафоры, почерпнутые в мире, где человеку нет места, где безраздельно царствует зверь. И Океев, вообще очень чуткий к тому, что уходит корнями в традиционный национальный быт, что несет на себе отпечаток природной первородности, тоже почти всегда видит человека рядом с животным. Стремится, как это с огромной силой удалось ему уже в «Небе нашего детства», где старый слепой беркут, которого люди бросают, навсегда уходя с пастбища Бакая в неизвестное, становится поэтическим знаком глубины ломки, происходящей на наших глазах в людских отношениях, обязательно еще и через восприятие человеком животного или птицы выразить способность человека подняться над животным началом в самом себе. Но если в прежних работах Океева подобная коллизия все же оставалась на периферии замысла, лишь дополняя и оттеняя другие, более существенные мотивы, то в «Лютом» именно она поставлена в центр всей картины. И уже от нее прочерчивается прямая к самому человеку и к тем отношениям, в какие люди поставлены своим положением в разделенном на классы мире.

В этом мире нельзя ни сделать человека мерилом всех жизненных отношений, ни устроить эти отношения сообразно требованиям его нравственной природы. В этом мире люди по-волчьи грызутся из-за овечьих отар и, бессильные противостоять молодому и сильному хищнику — сыну бая, которого красиво и страстно, с романтическим размахом, непривычным в ролях такого плана, играет Н. Ихтимбаев,— сбиваются в робкие толпы, где Ахангулы с их нежеланием примириться с нищетой и бесправием встречаются пока в пропорции один на тысячу. И именно здесь, в человеческом сообществе, а не в борьбе Курмаша с Ахангулом за Коксерека, лежит разгадка той антиномии звериного и человеческого в отношениях людей друг к другу, к которой, нигде не сбиваясь на сентиментальную риторику или прекраснодушную

демагогию, все время сурово и убежденно отсылает нас картина Толомуша Океева.

Жестокость не врождена человеку и вовсе не обязательно должна быть им усвоена с годами, какие бы жестокие уроки ни преподавала человеку жизнь. Человек способен противостоять волчьей морали беспощадной битвы за существование даже в обществе, где такая борьба пока является законом. Потому-то перед ним и открывается реальная перспектива того гуманизирующего воздействия на мир, к которому бессознательно, но упорно, постоянно стремится в своей борьбе за Коксерека Курмаш.

В данном случае он эту борьбу проиграл. Но ведь были же и такие стадии во взаимоотношениях мальчика с волком, когда победа казалась вполне реальной. Когда она даже казалась уже достигнутой.

И, наконец, сам Курмаш... Он-то ведь выстоял на всех виражах. И тогда, когда Ахангул хотел пробудить в нем волчонка, и тогда, когда Коксерек, затравленный несправедливостью, бросился на него, чтобы прокусить ему горло. И эту защищенную Курмашом правду мы и уносим с собой из фильма, как его главный нравственный урок и главное художественное завоевание. Ведь эту правду на наших глазах фильм вырастил из всей системы сложнейших взаимоотношений, в какие были поставлены в нем персонажи, в результате поистине бескомпромиссного анализа всех, пока еще неразрешимых противоречий, какие обнаружились в основе этих взаимоотношений. Океев вырастил эту правду, ничем специально не облегчив ее рост и нигде не смягчив сурового и страстного драматизма поведанной им истории.

...Мне рассказывали, что Толомушу Окееву на «Казахфильме» кое-кто рекомендовал изменить финал картины: согласно этим рекомендациям, волк должен был кидаться не на пестовавшего его мальчика, а на преследовавшего его Ахангула. К счастью, Океев не поддался на уговоры. Возможность наглядного наказания Ахангула за его вину перед волком справедливо показалась ему совсем неприманчивой. Он ведь знал, что пути, которыми правда идет к своему самоутверждению, в том мире, где живет Курмаш, вовсе не являются ни короткими, ни прямыми. И что как раз правда, выдержавшая все испытания и не обязательно при этом тут же, на наших глазах вознагражденная, вернее всего и проникает к самому нашему сердцу.

К тому же, отстояв свой вариант финала, Океев тем самым отстоял для Ахангула право в самую последнюю минуту крикнуть людям, уводящим Хасена, свое гневное и требовательное: «Опомнитесь!»

И, следовательно, осознайте свой долг и друг перед другом и перед всем миром, где так необходимо гуманизирующее воздействие человека. Такое воздействие ведь ни в какой мере не является прекраснодушной мечтой, оно — реальность, и на уровень этой реальности нам всем и надо стремиться как можно скорее подняться.

Студии имени М. Горького — 50 лет

Центральная киностудия детских и юношеских фильмов имени А. М. Горького отмечает свой пятидесятилетний юбилей. Как и недавний юбилей киностудии «Мосфильм», это событие является не просто творческим отчетом зрелого, опытного, единого в своих устремлениях коллектива художников, но и поводом подвести итоги пройденного пути, поразмыслить о плодотворности накопленных традиций, у истоков которых стояли крупнейшие мастера советского кинематографа, о путях дальнейшего развития киноискусства для детей и юношества.

К мастерам советского детского юношеского кинематографа в полной мере относятся слова Л. И. Брежнева, адресованные мосфильмовцам в дни их юбилея: «Миллионы зрителей ждут от вас новых кинопроизведений всех жанров и видов, значительных по содержанию и интересных по художественному воплощению, произведений, которые будят мысль, помогают глубже осознать смысл эпохи, в которую мы живем, правдиво показывают живые образы наших современников, укрепляют в человеке благородные нравственные начала, которые необходимы строителям коммунизма». Такие произведения особенно необходимы тем, кто еще только входит в жизнь, чьи идейные, моральные, нравственные принципы находятся в процессе становления, для кого необходимо, жизненно важно убедительное, мудрое слово художника-педагога.

Сам факт существования крупного отряда советских кинематографистов, посвятивших свое творчество подрастающему поколению, весь путь развития киностудии имени Горького как художественного организма, единственного в мире по своей специфике, свидетельствует о том, какое значение придается в нашей стране вопросам воспитания новых поколений строителей коммунизма, юности нашей страны, достойной продолжить дело отцов. В Постановлении ЦК КПСС «О мерах по дальнейшему развитию советской кинематографии», где особо отмечается «важная задача кинематографистов — активно влиять на идейно-нравственное становление и всестороннее развитие юных граждан нашей страны...», содержатся указания «о необходимости значительного развития кино для детей». В строках этого документа еще и еще раз нашла зримое выражение забота партии и народа о подрастающем поколении.

Ценнейший опыт, накопленный студией за полвека, плодотворные принципы «образной педагогики», заложенные еще А. М. Горьким, имя которого носит студия, стали основополагающими для всех советских кинематографистов, работающих для детской и юношеской аудитории. Не одно поколение советских людей вспоминает с признательностью и уважением фильмы, ставшие одними из самых значительных впечатлений их юности, фильмы, которые вводили подростка в мир больших мыслей, чувств, идей, свершений современности.

Позади — полвека работы напряженной и плодотворной.

Впереди — новые дела, новые задачи, которые властно выдвигает перед художником наше прекрасное и стремительное время.

Впереди — фильмы, которым предстоит органически и навсегда вписаться в духовную жизнь грядущих поколений.

Съемки. Планы. Замыслы

Чем живет студия имени М. Горького в свои юбилейные дни, над какими фильмами работает в году семьдесят четвертом? Об этом рассказывают мастера студии.

С. Герасимов,
руководитель творческого объединения

«Горьковцы» встречают свой полувековой юбилей. Накануне этого праздника прежде всего хотелось бы с благодарностью вспомнить Пудовкина, Протазанова, Барнета, чьими именами освящена история и нашей студии. Их произведения — в ее творческом фундаменте.

Моя жизнь на студии имени М. Горького началась с постановки фильма «Молодая гвардия». Самый плодотворный период моей деятельности именно здесь.

Студия для меня дорога еще тем, что «под одной крышей» с ней находятся мои ученики, находится ВГИК. Все вместе — это мой родной дом; здесь я живу.

Я люблю студию за то, что она прошла честный и талантливый трудовой путь, выполняя важнейшее дело — воспитание юных. Безусловно, мы сделали много, но далеко не все, предстоит еще серьезно работать, наша взыскательность, наши усилия должны быть удвоены. Вступая в новый полувек, нужно хорошо видеть его масштабы.

Что касается моей текущей работы, то в настоящее время, изменив традиции, работаю над сценарием, написанным не мною, а кинодраматургом А. Володиным. Он как бы предвосхитил то, что я хотел написать; его замысел совпал с тем, о чем я думал, и сейчас я благодарен судьбе, познакомившей меня с талантливым и интересным художником.

Что сказать о сценарии? Называется он «Дочки-матери». Скромный рассказ о некоем «чрезвычайном происшествии» в одном московском семействе (отец — преподаватель вуза, мать — руководитель балетной студии, две дочки — старшеклассницы) позволяет затронуть важные общественные проблемы. Тут и проблема выбора профессии, поисков своего места в жизни и проблема взаимоотношения поколений. Главная же тема будущего фильма — это тема становления молодого человека. Сценарий А. Володина привлек меня обостренным вниманием к «миру восемнадцатилетних», к разнообразию молодых судеб, характеров, мироощущений.

Все написанное А. Володиным удивительно отвечает индивидуальности моих учеников — студентов второго курса актерской мастерской ВГИКа. Четверо из них сыграют основные роли. Остальные будут заняты в эпизодах. Постановку картины мы рассматриваем как составную часть учебного процесса. Хорошей школой для студентов станет и совместная работа с актерами старших поколений — Т. Макаровой и И. Смоктуновским.

В дальнейшем мне предстоит работа над фильмом о юности Петра I. Но ни в коем случае эту картину нельзя рассматривать как уход от современности. Именно молодежи будет адресован этот фильм, поднимающий вопросы государственности на примере удивительной судьбы и деятельности Петра.

Студия имени М. Горького всегда была сильна тем, что открывала дорогу молодым. И впредь наша задача — растить смену, ибо в новом поколении, которое будет рядом, и наша молодость.

М. Донской,
руководитель творческого объединения

Студия отмечает свое пятидесятилетие, и у нас есть право оглянуться на пройденный путь с гордостью. Было много творческих побед, есть немало прославленных на весь мир имен, множество отечественных и международных призов и премий и самая большая награда — признание зрителей. Это признание тем дороже, что зритель у нас, на мой взгляд, удивительно эмоциональный и, конечно же, бескомпромиссный.

Гордость наша в том, что в Постановлении ЦК КПСС «О мерах по дальнейшему развитию советской кинематографии» задачам и творчеству студии, которая создает сегодня фильмы для детей и юношества, уделяется особое внимание. Мы прекрасно понимаем всю меру своей ответственности за воспитание поколения, которому предстоит войти в XXI век. Поэтому все наши усилия направлены на расширение и углубление темы современности в нашем творчестве, на создание произведений высокого гражданственного настроя и художественной значимости.

В этом плане перед мастерами старшего поколения еще одна большая задача: растить творческую молодежь. Вместе с Сергеем Аполлинарьевичем Герасимовым мы являемся художественными руководителями студии. Оказание помощи молодым, на мой взгляд, не опека и ни в коем случае не администрирование, а прежде всего творческое взаимопонимание, встреча с младшими коллегами в тот момент, когда в поисках своего сокровенного слова в искусстве у них возникает потребность общения с опытом и мастерством, когда им бывает нужен добрый и дружеский совет старшего товарища.

Чего я желаю молодым? Прежде всего — трудиться. Напряженно и упорно. Ибо только такой труд — самый верный и преданный друг тому великому

и щедрому дару, имя которому талант. Дар этот надо беречь. Он принадлежит людям, народу, которому надо служить честно, безоглядно и, главное, искренне. Поэтому не надо бояться острых и злободневных тем, побольше творческих дерзаний и гражданской смелости. Когда творчество художника обращено против того, что мешает человеку быть счастливым, обличает недостатки и отрицательные явления, которые имеются в нашей жизни, не надо страшиться гнева, равно как не надо бояться пафоса, если речь идет о прекрасном. Чистота помыслов, красота человеческой души, мужественность поступков во имя добра и света всегда достойны нашей песни.

Итак, юбилей, круглая дата. Позади — пятидесятилетний путь, а впереди — та же звонкая молодость, потому что искусству не суждено стареть. Вот почему снова приступает сегодня к очередному своему кинорассказу о делах молодежи один из старейшин советского экрана, лауреат премии Ленинского комсомола кинорежиссер Сергей Герасимов. На пути к экрану — картина И. Гурина «Еще можно успеть» — о комсомольском вожаке одного из крупных промышленных предприятий. Готовит к выпуску свою первую картину — режиссерский дебют — актер Сергей Никоненко, трудятся над киносказками Георгий Победоносцев, Павел Арсенов, Борис Рыцарев.

Радостно общаться с молодым зрителем, и рассказать ему хочется о многом. Мне представляется, например, интересным сделать картину о жизни замечательного русского артиста Владимира Дурова. И снова, как многие годы назад, вынашиваю мысль о молодом Горьком. Поэтому в моих творческих планах постановка фильма по юным, удивительно поэтичным и романтичным «Сказкам об Италии».

Р. Викторов

О ребятах, решивших посвятить свою жизнь изучению Вселенной, о том, как готовились они к полету на Альфу — одну из звезд созвездия Кассиопея, рассказывает наш уже законченный производством научно-фантастический фильм «Москва — Кассиопея», который выйдет на экраны в конце лета.

«Москва — Кассиопея» — первая картина кинодилогии о юных покорителях космоса, а сейчас в разгаре съемки второго фильма — «Отроки во Вселенной». Фильм этот ребята увидят в будущем, 1975 году. События, свидетелем которых станет зритель, происходят тоже... «летом будущего года». Об этом заявит в первых же кадрах один из героев картины, и не верить ему, право, особых оснований нет. Ну хотя бы потому, что герой занимает очень ответственный пост, он ИОО — Исполняющий Особые Обязанности, а играет его Иннокентий Смоктуновский.

А если всерьез — вспомним: всего за каких-то полтора десятка лет, прошедших с того времени, как вырвался за пределы земного притяжения первый советский спутник, мы стали свидетелями не то что невероятных, а прямо-таки сказочных событий. Но сегодня уже считаем их обычными космическими буднями. Поэтому есть ли особенно неожиданное в том, что в один прекрасный день Земля услышала сигналы призыва с одной из звезд Кассиопеи и звездолет помчал туда подростков? Почему ребят? Они сами решили лететь, так как рассчитали, что путь в одну сторону займет 26 лет и, таким образом, они достигнут звезды примерно в сорокалетнем возрасте, то есть в расцвете жизненных и творческих сил, когда смогут внести реальный вклад в дело освоения человечеством Вселенной. Учиться? Учиться они будут в пути.

Жизнь убеждает: нашим детям не только можно, но и должно доверить будущее. Разговор этот для меня не нов. Об ответственности тех, кто из отрочества приходит сегодня в юность, шла речь и в предыдущей моей ленте «Переступи порог». Вот почему, хотя и не без некоторого опасения, так как понимал всю сложность задачи — ведь это первый в истории отечественного кинематографа художественный научно-фантастический детский фильм! — взялся я за постановку сценария А. Зака и И. Кузнецова, отмеченного премией на конкурсе в честь 50-летия пионерии.

Кроме юных исполнителей главных ролей в картине снимаются упомянутый уже мною Иннокентий Смоктуновский, Василий Меркурьев, Наталья Фатеева, Игорь Ледогоров, Лев Дуров.

Б. Григорьев

Мы снимаем картину «Георгий Седов». Она должна быть готова к ноябрю и станет, вероятно, одной из первых кинолент задуманной на студии серии «Жизнь замечательных людей». Создание фильмов такого киноцикла явится экранным продолжением замысла писателя, чье имя носит студия, — ведь Горький был в свое время инициатором этого одноименного издания, известного сейчас всем.

Жизненный подвиг людей, деяния которых навсегда вписаны в историю человечества, не раз были темой крупных кинополотен. Но на студии принято решение о систематическом, ежегодном выпуске фильмов-биографий замечательных людей, фильмов, призванных внести особый вклад в дело нравственного воспитания подрастающего поколения. Сейчас самое начало этой работы, но движется она с каждым днем все более интенсивно.

Сценарий фильма написал Семен Нагорный. Съемки картины ведутся в районе Белого моря. Здесь, «затертое во льдах», стоит учебное судно «Запад», «загримированное» под корабль «Святой мученик Фока», откуда в 1914 году предпринял свой санный поход к полюсу Георгий Седов.

И хотя предметом кинематографического рассмотрения могла бы стать вся многотрудная и прекрасная жизнь этого человека, единственного, как говорит в фильме сам наш герой, в царском военном флоте не дворянина по происхождению, мы решили взять

эту жизнь в один из самых напряженнейших ее моментов, когда путь к полюсу преграждали не столько ледяные громады, этот «горизонтальный Эверест», как называют Север полярники, сколько бюрократическое царское чиновничество и несокрушимое равнодушие к огромному не исследованному краю. Против этого равнодушия яростно восстал русский офицер-гидрограф Седов. Он пробил этот «кордон» и двинулся в свою последнюю экспедицию почти смертельно больным, фактически в одиночестве, лишь с двумя матросами...

Он мог вернуться — не идти. Было для этого много оправдательных мотивов, и никто не осудил бы человека, не пожелавшего своей собственной гибели. Но движимый тем, что сильнее стремления к личному благополучию, Седов пошел навстречу цели. И в этом его величие. Помните горьковского Сокола? Не полет смертельно раненой птицы в бездну, а взлет ее души остался для Ужа загадкой. А разве и ныне не слышится мещанское: «К чему все это?» — хотя бы о тех, кто дерзает сегодня взглянуть на Землю с высоты космических далей.

Природа подвига — всегда тайна, прекрасная тайна движения человеческой души. Ее не предугадать, не вычислить карандашиком на бумаге, не разрисовать. Тайной этой владеют лишь мятежные духом, и нам хочется ее «подсмотреть...». Вот для чего наш фильм.

Ю. Егоров

Современная тема. Большинство моих работ принадлежат именно ей: «Добровольцы», «Простая история», «Командировка», «Если ты прав», «Не самый удачный день»... Но наступает в творчестве такой момент, когда требует выхода что-то очень долго в тебе копившееся, тоже тобой увиденное, пережитое и прожитое. И тогда из своей творческой «кладовой» достаешь самое сокровенное...

Так появился фильм «За облаками небо» — кинорассказ о самолетостроителях эпохи создания наших реактивных первенцев. Герои этой картины — люди, с которыми я знаком по фронтовому прошлому, с которыми вместе учился, начинал трудовую жизнь, до сих пор встречаюсь и дружу.

Я принадлежу к поколению «горьковцев», что пришли на киностудию после нелегких фронтовых дорог в многотрудные послевоенные годы, когда нашу страну, промышленность и сельское хозяйство надо было отстраивать заново, да еще темпами, в истории доселе невиданными: мы не смели, не имели права отставать от требуемого временем технического прогресса. Действие фильма «За облаками небо» тоже начинается в послевоенную пору, его герои, бывшие фронтовики, начинают новую, мирную трудовую жизнь.

Картина «За облаками небо» создавалась в тесном творческом содружестве с ленинградским писателем Ю. Принцевым, человеком, также прошедшим через всю войну, с которым, кстати, мы вместе сделали в свое время очень дорогую для нас картину «Они были первыми». А сейчас мы закончили сценарий для второго фильма нашей кинодилогии о самолетостроителях.

Новый фильм — это прежде всего продолжение рассказа о судьбах героев киноленты «За облаками небо», так что зритель снова встретится с актерами, надеюсь, ему полюбившимися: Геннадием Сайфулиным, Ларисой Малеванной, Игорем Ясуловичем, Сергеем Никоненко, Владиславом Дворжецким, Николаем Волковым. Но сама жизнь, которая, как известно, не стоит на месте, выдвинет в центр нашего киноповествования и новые имена, новых героев.

Наша экранная дилогия с самого начала задумывалась как произведение, распространенное во времени, охватывающее жизнь нескольких поколений людей, посвятивших свой труд делу создания отечественной авиации. С той поры, как вернулись с войны герои фильма «За облаками небо», прошло почти добрых тридцать лет, и сегодня им уже где-то за пятьдесят. Ходом жизненных событий они оказались на самых ключевых позициях науки и техники.

За эти тридцать лет выросло и новое поколение. Во второй картине нашей дилогии состоится встреча разных по возрасту, но в общем-то одинаково горячо любящих свое дело людей. В закономерных, на наш взгляд, противоречиях, спорах, а порой и в серьезных столкновениях героев возникает и крепнет их единство, рождается неизбежный симбиоз жизненного опыта, мастерства и молодого творческого дерзания. Об этом нерасторжимом человеческом сплаве, который двигает общество по пути прогресса, наш новый фильм. Его рабочее название вылилось строкой песни из предыдущей картины — «Там, за горизонтом...»

Л. Кулиджанов

Многосерийный телевизионный фильм о Карле Марксе будет создан в тесном сотрудничестве с нашими коллегами — кинематографистами из ГДР. Недавняя длительная поездка по местам, связанным с жизнью и революционной деятельностью Маркса, дала много ярких и самых неожиданных впечатлений. Пребывание в доме, где Маркс родился, посещение библиотеки Британского музея, где он работал,— все это помогало очертить более реальные контуры, сделать узнаваемым образ, уже ставший историческим; характер становился более объемным — живым. Мы узнали интересные подробности, много таких жизненных деталей, без которых просто невозможно написать сценарий, над которым сейчас идет работа. Сложность этой работы усугубляется и тем, что фильм должен охватить очень большой временной период — более сорока лет. Зритель встретится с Марксом в студенческие его годы, а расстанется в дни Парижской коммуны. Не следует забывать также, что рядом

с Марксом должна стоять такая же крупная личность: Энгельс. А громадное количество других персонажей, чьи имена тоже принадлежат истории? А множество событий, как исторических, так и связанных с личной жизнью наших героев? И еще один важный момент: в фильме-биографии об основоположнике теории научного коммунизма следует не просто словесно, а прежде всего средствами кинематографа раскрыть суть этого великого учения, показать историю его развития.

Не меньшие трудности чисто профессионального характера таит в себе и самая постановка фильма. Взять хотя бы поиск актеров, который, кстати, ведется уже сейчас. Ведь каждому из исполнителей придется прожить на экране очень долгую жизнь, от юности и до преклонного возраста. Так что проблемы, проблемы и проблемы...

Сколько будет серий? Это выяснится в процессе работы. Возможно, зрителям предстоит провести семь вечеров у телеэкрана, а возможно, и все десять. Совершенно уверенно могу заявить лишь об одном: к съемкам мы приступаем уже в будущем году. Поэтому год нынешний придется уплотнить до предела.

Т. Лиознова

Последние три с половиной года в моей жизни, в жизни моих товарищей по съемочной группе были заполнены ежедневной, напряженнейшей работой над фильмом «Семнадцать мгновений весны». Тема, связанная с Великой Отечественной войной, не нова для меня, я обращалась к ней и раньше. Но даже теперь, сняв 12 серий — а это 12 полнометражных фильмов! — мы чувствуем, что лишь прикоснулись к этой поистине великой теме. При всей значительности и героичности того, чем занят Максим Исаев — Штирлиц — это все же крупица в море народного подвига, каким была для нас, каким останется в истории Отечественная война. Это чувство кровной связи нашего героя с Родиной, с ее невзгодами и борьбой, ее горем и ее победами — было для нас главным в фильме, и мы никогда бы не взялись за эту картину, если бы не понимали, что этот материал дает нам возможность еще раз обратиться к теме борьбы всенародной, рассказать о ней молодежи, тому поколению, которое родилось после войны. Рассказать и о том, что такое фашизм, какое это сложное, неоднородное явление, как он может быть живуч и многолик. И еще — это тоже чрезвычайно важно — рассказать о человеке, в высочайшей степени обладающем чувством ответственности перед людьми, перед временем, о человеке, умеющем безгранично полно и самоотверженно служить своему долгу. Это качество в людях я и в жизни необычайно ценю: рассказ о таких людях может быть неисчерпаем. Искусство — я в этом убеждена — может и должно активно влиять на жизнь, на души людей, и рассказ такой мне кажется важным и необходимым, цели его благородны и плодотворны. Это особенно важно для нас потому, что мы — студия детских и юношеских фильмов, и главный наш зритель — молодой.

Те письма, тысячи писем, которые мы получаем теперь, когда картина на экранах, дают нам ощущение счастья. Это письма семейные, индивидуальные, коллективные, письма людей старшего поколения и школьников, письма матерей, которые заново узнают своих детей — ведь они вместе, бок о бок смотрели этот фильм, общее волнение сближает их с детьми. Вот она, одна из удивительных черт специфики телевизионной аудитории — с телеэкрана мы обращаемся к людям самым разным, мы входим к ним в дом, и наша задача — объединить их общим волнением, общностью чувств и мыслей...

Теперь «Семнадцать мгновений» позади. Нужно думать о будущем фильме. Мне всегда трудно и болезненно даются эти периоды пауз, перехода к новой работе. А на этот раз трудно особенно — ведь дело, которому мы целиком отдавались столько лет, невозможно отстранить от себя сразу, «выключиться»... Сначала твердо решила: следующий фильм будет обязательно односерийным, цветным, широкоформатным, зрелищным, музыкальным, это будет мюзикл, жанр, который я очень люблю и который труден безмерно. Но потом поняла, что пока я не готова к этой работе — все муки, весь пот будут на экране, а этого нельзя в мюзикле: его условность, его переходы из стихии в стихию, от прозы к танцу, от танца к пению должны быть естественны и легки. Видели «Щелкунчик» у Григоровича? Труд там, за кулисами, сейчас — только счастье этого танца-полета...

Мечта о мюзикле отодвинулась в будущее. Но я к ней надеюсь прийти. А пока... надо думать.

И. Лукинский

Наша двухсерийная художественная лента «Истоки» еще только начала свой путь по экранам страны, а мы уже получили множество зрительских откликов с пожеланиями продолжить кинорассказ о рабочей династии Крупновых.

Наверное, это не случайно. Думается, зритель был охвачен тем же волнением, какое испытали и мы, работая над экранизацией одноименного романа Григория Коновалова, получившего в свое время широкое признание читателя, удостоенного первой премии Всесоюзного конкурса на лучшее произведение советской прозы о рабочем классе, Государственной премии РСФСР имени М. Горького.

Рабочий класс в романе показан крупно, во многих сложнейших социально-нравственных аспектах. Это не просто люди, работающие у мартенов, это именно класс, влияющий на общественную жизнь,

выражающий философию времени, определяющий направление жизни. Через одну семью автору удалось показать всю нашу страну в ее труднейший период. Правда романа Г. Коновалова, при всей трагичности многих ситуаций, в том и состоит, что воспевает мощь народного духа, силу и красоту человека, идущего в бой за правое дело.

Выходец из рабочей среды, писатель-коммунист Г. Коновалов хорошо знает тех, с кем и для кого пишет: всю свою жизнь он живет и трудится рядом с людьми, что стали затем героями его произведений. Это ко многому обязывало и нас, кинематографистов.

В фильме «Истоки» мы экранизировали первую часть романа, ту, где рассказывается о жизни Крупновых в революционные и довоенные годы. Мы оставили своих героев в канун тяжких испытаний, которые предстоит пережить народу. В последних кадрах фильма зритель видит Саньку — самого юного представителя рабочей семьи Крупновых, он расстается с ним ранним солнечным утром 22 июня 1941 года, расстается, чтобы встретиться, как и с другими героями, уже в новой картине и в новой обстановке.

На дорогах войны — в тяжких боях, в дни победы над врагом происходят события нашего следующего фильма. В судьбах людей, которые появятся на экране, мы хотели отразить судьбу советского народа, героически выстоявшего против врага, выигравшего великую битву.

И. Фрэз

«Сто процентов надежды» — так будет называться фильм, к съемкам которого я сейчас приступаю. Автор сценария — Михаил Львовский. Это третья наша совместная с ним работа (после фильмов «Рыжик» и «Я вас любил...»). Картина — о молодых, вернее, о будущих учителях, о том, как впервые сталкиваются они — во время последней перед окончанием института педагогической практики — со своей профессией, и каждый должен решить теперь самое главное: готов ли он вступить с е г о д н я на труднейшую стезю учительства?

С е г о д н я — не только потому, что учительский труд, как никакой другой, это труд во имя завтрашнего дня. Но и потому, что нынешняя школа стоит перед проблемами, требующими мгновенных, непременно творческих решений, которые под силу только таланту. Нет, не надо пугаться этого слова или считать его слишком громким. В этой области общественной деятельности иначе быть не должно. И речь идет о вещах абсолютно реальных: о таланте души, таланте быть человеком, таланте любить человека.

И еще: сегодняшний учитель обязан быть человеком обширнейших знаний, иначе нельзя. И чтобы не оказаться во вчерашнем дне, откладывать решение этой проблемы «на завтра» работникам школы тоже не стоит.

Учитель нынешней школы должен не только прививать знания. Он должен помочь ученику научиться мыслить самостоятельно, найти и разбудить дремлющие в нем способности.

В фильме состоится еще один важный разговор: о семье. О том, что никакая занятость не может быть оправданием тому, что многие родители почти целиком и полностью переложили воспитание своих детей на плечи учителей. Человек растет от корней, корни эти в семье, откуда он делает свои первые сознательные шаги в жизнь, а когда в эту жизнь приходит школа, семье следует стать ей верным и добрым союзником. На равных. Иначе тоже нельзя.

По жанру фильм — лирическая кинокомедия, но поставленные самой жизнью проблемы школы, семьи, а также современной педагогики мы хотим и будем решать всерьез.

И. Шатров

«Золотой шлем» — фильм о спортсменах-мотогонщиках. Наши герои — три парня и девушка — одноклассники, друзья детства. Мы увидим их на стадионе, где проходят гонки, станем свидетелями их встречи после нескольких лет разлуки и, продолжая следить за ходом состязания, будем — время от времени — возвращаться в юность героев, чтобы понять характер, процесс становления каждого из них. Увлеченность делом всей жизни, одержимость мечтой, настоящая любовь — вот круг нравственных проблем, волнующих нас. Надеемся, что будущие зрители фильма тоже не останутся равнодушны к ним. Ну, правда: почему у одних то или иное увлечение — временное, а у других становится делом всей жизни, почему иным лишь представляется что они любят, а другие проносят чувство сквозь годы? В одном только мы убеждены накрепко: прекрасно, когда человек находит себя как можно раньше.

В юности человек должен не только выбирать профессию, но вырабатывать нравственную стойкость, моральные принципы, с которыми он выйдет в большую жизнь. Об этом и хотели бы мы поразмыслить вместе со зрителями. Я говорю «мы», потому что выступаю еще и от имени автора сценария — писателя Андрея Битова. Мы единомышленники не только в одинаковой нашей приверженности спорту. Творчество Битова дорого мне прежде всего тем, что внимание писателя сосредоточено на нравственном росте, духовном багаже молодого человека.

Сложностей при переводе литературы в зримый экранный образ было немало. Но ведь и весь наш фильм — об умении преодолевать трудности. Мы хотим рассказать о победе доброй силы и мужественности над завистью и мелким тщеславием, о стремлении человека к совершенству. Для нас конечная победа Добра над Злом — не вымысел, не сказка и вовсе не схема, «радующая» зрителя, — а правда жизни.

Станислав Ростоцкий

Зерна нашего будущего

Это кажется нетрудным — рассказать о коллективе, с которым связан всю свою творческую жизнь,— о студии имени Горького,— о людях, которые привели тебя в искусство, произведениями которых ты восхищался, у которых учился...

Это, на поверку, трудно необычайно. Именно потому, что вся твоя жизнь — в этой студии, в ее радостях и заботах, удачах и поражениях. Именно потому, что каждый из тех, кому посчастливилось трудиться на киностудии имени Горького, чувствует себя *лично ответственным* за судьбу, за продолжение, за дальнейшее развитие лучших ее традиций, начатых в далекие 20-е годы классиками советского кинематографа.

В дни юбилея всегда хочется заново вернуться памятью к большому пути, пройденному за минувшие годы. С благодарностью думаешь о тех, чьи фильмы оставили свой след в сердцах многих поколений, оставили его и в твоем сердце — навсегда. Вспоминаешь вершины, взятые твоими предшественниками, и думаешь о задачах сегодняшних, насущных, тех, что настойчиво выдвигает время и решать которые предстоит нам.

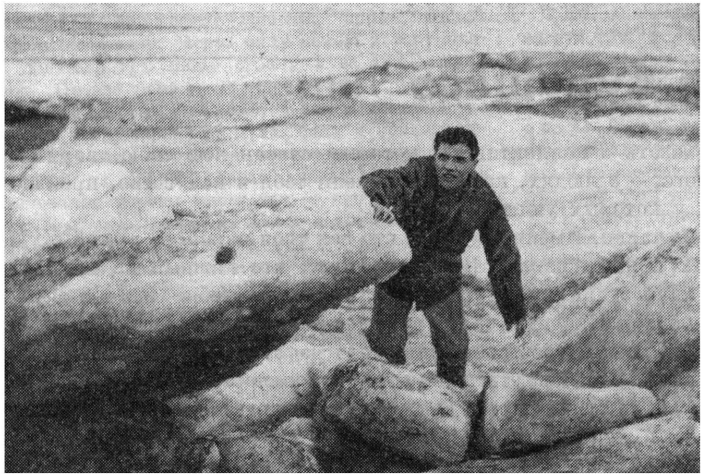
Эти задачи, с предельной ясностью сформулированные в Постановлении ЦК КПСС «О мерах по дальнейшему развитию советской кинематографии», заставляют весь большой отряд мастеров кино заново осознать свою ответственность перед партией и народом, глубоко и серьезно задуматься о той роли, которую призвано сыграть киноискусство в нашей борьбе за коммунизм.

Но особенно велика ответственность тех, кто адресует свои произведения подрастающему поколению — поколению, за которым будущее. Зерна этого будущего закладываются сегодня, и урожай зависит во многом от нас, кинематографистов, имеющих счастливую возможность обращаться к миллионам и миллионам юных сердец, от нашей мудрости, нашей чуткости, нашей педагогической и художнической зоркости.

Вот почему как важнейшее, кровное дело принимают мастера детского и юношеского кинематографа призыв партии средствами искусства «активно влиять на идейно-нравственное становление и всестороннее развитие юных граждан нашей страны, воспитывать у них благородные чувства любви к социалистической Родине, преданности делу Коммунистической партии, непримиримости к врагам социализма, силам реакции и агрессии. Создавать полноценные произведения, помогающие формированию поколений людей, способных приумножить завоевания социализма, героические достижения партии и народа, успешно строить коммунистическое общество».

Для детей нужно писать так же, как для взрослых, только лучше,— говорил А. М. Горький, чье имя носит Центральная студия детских и юношеских фильмов. Каждая из теоретических и практических рекомендаций Постановления ЦК КПСС прямо и непосредственно относится к мастерам детского и юношеского кино. Дальнейшее повышение идейно-художественного уровня фильмов, реорганизация сценарного дела, создание атмосферы подлинной взыскательности в творческих коллективах, дальнейшее развитие технической базы, перестройка многих звеньев кинопроизводства — все эти важнейшие процессы определяют сегодня и жизнь киностудии имени Горького.

Как никогда много и остро спорим мы о всех аспектах деятельности студии, размышляем о своей работе, о причинах наших неудач и истоках побед, многое обдумываем и пересматриваем: требование партии быть более чуткими ко времени предполагает умение быть по-боевому мобильными, смело отказываться от всего надуманного, схематичного и косного. Ведь само-



«Мать», режиссер В. Пудовкин. 1926

успокоенность в основе своей является антиподом всякой по-настоящему творческой деятельности. И студия — в беспрерывном движении, она встречает свой весьма почтенный юбилей «на ходу», оглядываясь на пройденный путь не для того, чтобы отдохнуть на пьедестале славы, а чтобы лучше, точнее определить маршруты, пути в дальнейшее.

Точно так же и минувшие пятьдесят лет не были временем спокойного движения «по прямой». Они были бурными, эти полвека, и сама их атмосфера свидетельствовала о непрерывных поисках, дерзаниях, экспериментах, творческих спорах, в процессе которых и вырабатывался неповторимый профиль единственной в мире киностудии детских и юношеских фильмов. Ее традиции складывались на главных путях развития всего советского кинематографа, достижения ее мастеров были не только элементом, этапом ее биографии, но и существенным вкладом в историю всего нашего киноискусства, в котором студия имени Горького всегда, во все годы ее существования оставалась одним из ведущих творческих коллективов.

Студия не задумывалась как специфически «детская». Выросшая на базе вполне коммерческого кинопредприятия «Русь», на котором, однако, выросли и сформировались мастера талантливые и опытные, киностудия «Межрабпом-Русь» долгие годы затем находилась в трудном поиске своих путей в социалистическом искусстве. Шли болезненные процессы преодоления обветшалых традиций кино старого, коммерческого, салонного, процессы поистине революционного вторжения в искусство новых художественных идей, новых тем и образов — всего того, что принесли с собою первые большие мастера, рожденные новой эпохой.

Историки кино по-разному оценивают опыт «Межрабпом-Руси». В этом опыте переплелись различные, противоречивые, а порою и противоборствующие традиции и тенденции. Коммерческое прошлое акционерного общества «Русь» несло с собой не только одни плевелы — дореволюционная русская кинематография знала подлинные художественные откровения, достаточно напомнить, что в ее недрах сложился такой крупный мастер, глубоко прогрессивный художник, классик старейшего поколения кинорежиссеров, как Яков Протазанов. Он принес с собою высокое мастерство работы с актером, первоклассную кинематографическую культуру, и на студии «Межрабпом-Русь», а позже на «Межрабпомфильме» создал ряд поистине выдающихся кинопроизведений, до последних лет своей жизни оставаясь художником по-молодому неуспокоенным и ищущим.

«Сорок первый», режиссер Я. Протазанов. 1926

В тех же павильонах «Межрабпома» снимал свои фильмы Всеволод Пудовкин, неистовый художник, сокрушавший все каноны и вырабатывавший свою, неповторимую школу революционного кинематографа. Здесь был снят его фильм, вошедший впоследствии в список двенадцати лучших картин всех времен и народов,— «Мать». Здесь были сняты его «Конец Санкт-Петербурга» и «Потомок Чингис-хана» — фильмы, новаторские не только по форме, но и прежде всего по содержанию, давшие нам редкий по точности и художественной силе анализ целой эпохи в жизни страны.

С маркой «Межрабпомфильма» вышла в свет одна из лучших лент Дзиги Вертова «Три песни о Ленине».

Каждый из мастеров, приходя на студию, приносил с собою свое, индивидуальное видение жизни, свою страстность партийного художника, стремящегося сделать свое искусство орудием в той ожесточенной, бескомпромиссной борьбе за новый мир, нового человека, новое общество, которая составляла суть и содержание первых пятилеток. Пафосом этой борьбы, неповторимым ароматом этого прекрасного времени юности нашей страны были пронизаны фильмы Бориса Барнета и Игоря Савченко, Николая Экка и Александра Разумного, Сергея Юткевича и Леонида Лукова, Александра Столпера и Владимира Шнейдерова... Этот пафос стал объединяющим началом в творческом облике студии; всеобщая влюбленность в богатейший материал живой реальности, стремительно разворачивающийся перед глазами художника, одухотворяла фильмы ее мастеров. Среди этих фильмов были и шедевры и горькие поражения, но почти не было произведений равнодушных, холодных, сделанных с позиции стороннего наблюдателя. В общий поиск новых тем, нового героя, новых художественных решений включились и те, чей почерк, казалось бы, давно уже сложился, чей художнический авторитет в искусстве был высок — от полуавангардистских изысков «Аэлиты» Яков Протазанов пришел к строгому реализму «Его призыва», к сатирической заостренности «Процесса о трех миллионах» и «Праздника святого Иоргена». Забегая вперед, можно вспомнить и о его вкладе в детский кинематограф, о фильме «Семиклассники», занимающем особое место в творчестве крупнейшего мастера русского и советского «взрослого» кино.

Никогда не утрачивая молодой жажды поисков нового, мастера студии смело экспериментировали, искали новые средства выразительности. Именно на киностудии имени Горького

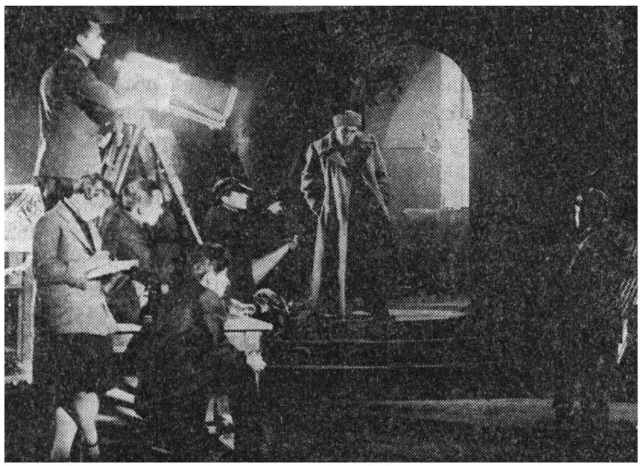
были впервые использованы многие технические новшества: неугомонный Н. Экк снял первый в СССР звуковой фильм «Путевка в жизнь» и первую цветную ленту «Груня Корнакова». Первый в советском кино музыкальный фильм «Гармонь» создал И. Савченко, первую звуковую картину для детей «Рваные башмаки» — М. Барская. Здесь начинали свой путь в кино такие мастера операторского искусства, как П. Ермолов, А. Головня, М. Магидсон, В. Рапопорт, С. Урусевский, А. Шеленков, целая плеяда ныне прославленных актеров.

Да, студия не задумывалась как «детская». Однако так сложились обстоятельства, что самым первым фильмом, с которого начинала свою биографию «Межрабпом-Русь», была киносказка Ю. Желябужского «Морозко». А в дальнейшем именно вокруг этой студии сконцентрировался круг истинных энтузиастов детского и юношеского кино — режиссеров, операторов, художников, актеров, драматургов. За пятьдесят лет студия сменила несколько названий; были годы, когда детских фильмов выпускалось меньше, чем взрослых, но они создавались всегда, и от поколения к поколению передавалась в этом дружном коллективе эстафета мастерства и того уникального опыта, который был накоплен первыми разведчиками совершенно новой, неизведанной области экранного искусства — кинематографа для юных.

Имя А. М. Горького было присвоено студии всего четверть века назад, но горьковские заповеди, адресованные мастерам искусства для детей, всегда служили для художников студии «генеральной программой» их деятельности, и в высшей степени закономерно, что именно экранизация горьковской трилогии «Детство», «В людях» и «Мои университеты», осуществленная Марком Донским, принесла студии международную славу.

Первый звуковой фильм для детей, поставленный М. Барской, «Рваные башмаки» во многом как бы сфокусировал в себе творческое кредо уникального в своем роде творческого коллектива, он стал той точкой, той границей, откуда начала свой путь киностудия «Союздетфильм». Поразительно точная, зрелая и мастерская работа режиссера с юными исполнителями, серьезная, социально значимая, политически актуальная тема — все это сделало фильм принципиально важным явлением в жизни нашего киноискусства, стало предпосылкой его долголетней и славной жизни на экранах — фильм идет и поныне, вновь выпущенный массовым тиражом.

В 1936 году произошло событие, которое мы привыкли называть закономерным и естественным, но, если вдуматься, уникальное, революционное по сути своей — впервые в мире одна



«Путевка в жизнь», режиссер Н. Экк. Съемочный момент. 1931

из крупнейших студий советской кинематографии, со всей ее солидной производственной базой, с ее известными зрителям многих стран мастерами, с ее опытом и традициями была поставлена на службу воспитания подрастающего поколения. Этот акт, организационно оформивший студию как «детскую», не только точно отражал потребность нового общества в подлинно высоком, постоянно развивающемся искусстве для детей, но и подытожил естественно складывавшийся за многие годы процесс консолидации энтузиастов и мастеров детского кино вокруг студии, он отвечал как необходимости, продиктованной жизнью, так и внутренним потребностям художников, именно в этой области киноискусства нашедших свое призвание.

Лицо студии теперь определяли такие произведения, как «Белеет парус одинокий» В. Легошина, «Тимур и его команда» А. Разумного — картины, на которых учились «делать жизнь» поколения мальчишек и девчонок. Именно на этом этапе жизни студии развернулся и окреп талант своеобразнейшего мастера детского кино, истинного рыцаря киносказки Александра Роу. Когда-то, в детстве, снова и снова смотрел я его фильмы «По щучьему велению», «Василиса Прекрасная» — это были не просто картины, будоражащие воображение, это был урок добра и мужества, смелости и справедливости, образный урок, который запоминается однажды и навсегда. Эти скромные черно-белые фильмы живы и поныне, они успешно конкурируют с современными чудесами кинематографа цветного, широкоформатного, стереофоничного, и все с таким же восторгом, так же неотрывно смотрит их сегодняшняя детвора. Долгая, действенная жизнь лучших картин студии в памяти нескольких поколений — не есть ли это наиболее выразительный итог творческого пути одного из крупнейших отрядов советских кинематографистов?

В общем деле становления кинематографа для детей принимали самое горячее участие первоклассные писатели, подлинные мастера детской литературы и знатоки детской души — А. Гайдар, В. Катаев, Л. Кассиль, Е. Шварц, С. Михалков, А. Барто, В. Осеева и многие другие. Их творчество в области детской кинодраматургии заложило те основы высоких критериев требовательности, которые единственно применимы для произведений искусства, адресованных юному поколению.

Киностудия имени Горького, несмотря на многообразие задач, перед нею стоящих, на громадный возрастной диапазон аудитории, к которой она адресуется, многоцветье художни-

«Великий утешитель», режиссер Л. Кулешов. 1933

«Три песни о Ленине», режиссер Дзига Вертов. 1934

ческих индивидуальностей, которым она вправе гордиться, всегда, во все времена была все-таки единым, на редкость спаянным коллективом единомышленников, объединенным общими целями в искусстве, бережно хранящим свои лучшие традиции и передающим их, как эстафету, от поколения к поколению.

В этом смысле замечателен опыт одного из крупнейших художников нашего кинематографа Сергея Герасимова. Его первый на нашей студии фильм «Молодая гвардия» стал не просто художественным и общественным событием в жизни страны, нашедшим отклик в сердцах десятков миллионов юных зрителей, но и коллективной «путевкой в жизнь» для целой плеяды учеников Герасимова, ныне широко известных художников. Именно в работе над этим фильмом крепло мастерство таких режиссеров, как Т. Лиознова, М. Бегалин, Ю. Егоров, Г. Победоносцев, таких актеров, как С. Бондарчук, Н. Мордюкова, В. Тихонов, И. Макарова, Л. Шагалова, С. Гурзо... «Молодая гвардия» заложила еще одну прекрасную традицию студии, которую особенно последовательно воплощает в своем творчестве С. Герасимов — с той поры каждый его новый фильм открывает нам новые имена молодых кинематографистов. Следуя этой традиции, студия особенно радушно открывает свои двери перед молодыми, и многие ныне известные мастера дебютировали в павильонах киностудии имени Горького.

Размышляя об этой прекрасной традиции, которая делает коллектив студии всегда молодым, мне еще и еще раз хочется вернуться мысленно к тому послевоенному времени, когда в аудиториях ВГИКа появились парни в гимнастерках, когда пришло новое пополнение и на студию имени Горького — тридцатилетние люди с серьезным жизненным и военным опытом, со своим багажом раздумий и замыслов, когда молодые художники спешили рассказать в своих первых фильмах о том, что было ими пройдено и пережито. Тогда же довелось вступить в кинематограф и мне.

Каждый из нас сознавал, что начинает работать в коллективе, имеющем давние традиции, как творческие, так и производственные. О последнем необходимо сказать особо, потому что кино — это, как известно, еще и производство, и одна из отличительных черт студии имени Горького — четкая, деловая организация всех процессов работы над фильмом.

«Окраина», режиссер Б. Барнет. 1934

Не менее важна та благотворная дружеская атмосфера, которая издавна установилась между сотрудниками — у нас редко когда люди не знают друг друга в лицо, они знакомы лично — начиная с рабочих в павильонах и кончая режиссерами-постановщиками. И радости и беды здесь всегда были общими.

Все это оказалось поистине неоценимой поддержкой для нас, только начинающих свой путь в кино. Мы чувствовали внимание старших товарищей, нам помогали наши учителя, к нам заинтересованно приглядывались, ожидая — что мы, новички, можем сказать зрителю, в какой мере наши первые фильмы окажутся значительными и необходимыми с е г о д н я.

... В первые послевоенные годы студия вновь дала такие высокие образцы зрелого, кинематографического мастерства, как ставший теперь классическим фильм М. Донского «Сельская учительница», запечатлевший волнующий и прекрасный путь целого поколения, проследивший бережно и взволнованно самые глубинные и решающие перемены в душах людей, происшедшие в результате Октябрьской революции. Фильм этот — весь в движении, весь устремлен в будущее. Он обозначил самые плодотворные и гуманные тенденции развития нашего общества и без деклараций, на примере одной судьбы, отразил самую суть социалистических преобразований в стране. Фильм Донского активно служил воспитанию чувств молодого зрителя. Его героиня, учительница Варвара Васильевна Мартынова, по силе образного обобщения оказалась в одном ряду с наиболее значительными героями советского кино, такими, как Александра Соколова из фильма «Член правительства», Максим из известной трилогии Г. Козинцева и Л. Трауберга, профессор Полежаев из картины «Депутат Балтики».

Этот фильм, как и другие, более ранние шедевры студии, сразу стал для молодого поколения кинематографистов как бы ориентиром, той вершиной, которая отныне должна была определять каждый наш шаг в искусстве. Потому что ни один художник, как известно, не начинает свой путь от нуля — он приходит в искусство, обогащенный всем его опытом; лучшие произведения наших старших товарищей были для нас действенной школой мастерства — в этом и находит наиболее осязаемое выражение живая непосредственная связь, преемственность, эстафета поколений.

«Рваные башмаки», режиссер М. Барская. Съемочный момент. 1934

Большинство принципиальных удач студии в этот период связано именно с детским кинематографом. По-гайдаровски умным и психологически точным фильмом «Чук и Гек» начал свою самостоятельную режиссерскую деятельность на студии И. Лукинский; до сих пор не сходит с экранов картина И. Фрэза «Первоклассница», адресованная самым маленьким зрителям.

Пятидесятые годы, с которыми совпал приход на студию молодого поколения, были годами нового подъема всего советского кинематографа. Резко увеличилось производство фильмов, и это благотворно отразилось на судьбах молодых художников, на всей творческой атмосфере киностудии. Возросло внимание кинематографистов к современной теме; о том, что было пройдено и пережито, стремилось рассказать новое поколение кинематографистов, молодые мастера начинали фильмами, которые были так или иначе связаны с их собственным жизненным опытом. О судьбе своего поколения сделали свой первый фильм «Дом, в котором я живу» Л. Кулиджанов и Я. Сегель. В комсомольской биографии Ю. Егорова следует искать корни его фильма «Они были первыми». Тема войны, непосредственным участником которой я был, на долгие годы стала для меня одной из самых близких, главных тем — ей посвящены мои давние ленты «Майские звезды» и «На семи ветрах», к ней я вернулся вновь в фильме «А зори здесь тихие...». Снова и снова обращались молодые художники к славной юности наших отцов — чтобы еще лучше понять настоящее, его корни, его истоки. Так, романтически возвышенно рассказал о героях первых пятилеток Ю. Егоров в своей картине «Добровольцы». Так, поверяя настоящее высокими мерками героических, насыщенных свершениями судеб недавних поколений, напряженно и публицистически остро размышляли о новых проблемах, вставших перед молодежью, М. Хуциев в своем вызвавшем страстные споры фильме «Мне двадцать лет», а позже М. Осепьян в картине «Три дня Виктора Чернышева».

На «главных направлениях» продолжали работать крупнейшие мастера старшего поколения. Студия, носящая имя А. М. Горького, вновь обратилась к произведению пролетарского писателя в фильме «Фома Гордеев», поставленном М. Донским. Сергей Герасимов, продолжая поиски в области полифоничной, «романной» формы киноповествования, создал посвященные актуальнейшим проблемам современности фильмы «Люди и звери», «Журналист», «У озера»

«Белеет парус одинокий», режиссер В. Легошин. 1937

и «Любить человека» — картины, которые активно включились в реальные споры жизни.

К ленинской теме обратился старейший режиссер студии М. Донской, поставивший дилогию «Сердце матери» и «Верность матери».

Горьковские традиции детской литературы, в полной мере актуальные для работников детского кино, требовали от мастеров студии серьезного и уважительного исследования ребячьего мира с его специфическими, порою недоступными поверхностному взгляду проблемами, требовали разговора с юными зрителями «на равных», требовали искусства без каких бы то ни было скидок на возраст. Такой серьезностью, чуткостью к процессам, происходящим в детской душе, отличаются всегда фильмы Ильи Фрэза, одного из ведущих мастеров сегодняшнего кинематографа для юных. Глубокое понимание трудного «переходного возраста» подростков, только еще входящих в большую жизнь, обнаружили Р. Викторов и Г. Победоносцев, И. Шатров и П. Арсенов. Именно к «разговору на равных» стремился и я в фильме «Доживем до понедельника».

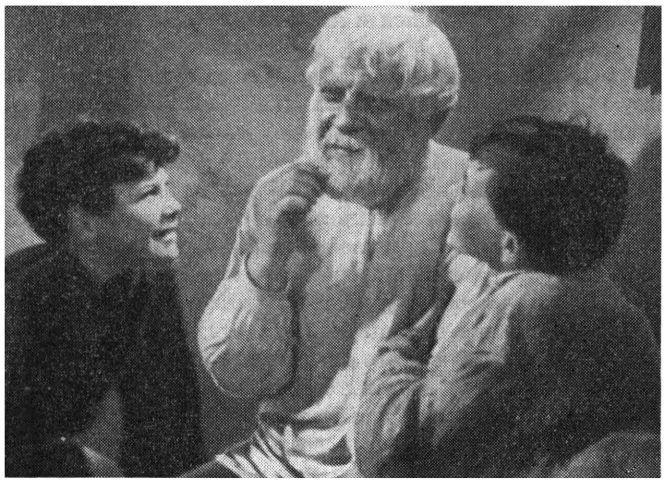
Минувший год, когда вся работа студии шла под знаком претворения в жизнь указаний партии о дальнейшем развитии детского кинематографа, прошел для нас как бы под знаком нескольких фильмов для детей и юношества, вызвавших широкий общественный резонанс. Удостоена Государственной премии РСФСР картина И. Шатрова «Минута молчания». Получили признание фильмы «Ох, уж эта Настя!» Г. Победоносцева и «Чудак из 5 «Б» И. Фрэза, зрители всех возрастов объединились в одной поистине гигантской аудитории, когда телевидение демонстрировало многосерийный фильм Т. Лиозновой «Семнадцать мгновений весны». Однако рано говорить о каких-то серьезных, принципиальных успехах. Мы не можем сказать сегодня, что вполне удовлетворены своей работой. Студия ищет пути к наиболее успешному и эффективному претворению в жизнь указаний партии. Мастера студии озабочены расширением тематического и, что не менее важно, жанрового диапазона фильмов. Юношеская аудитория жадно ищет на экранах фильмы о своих знаменитых современниках, о выдающихся людях прошлого, о героической истории своей страны, произведения романтически возвышенные, воспевающие героику подвига, картины о жизни своих сверстников, о семье и школе, дружбе и любви, ленты приключенческие и комедийные, музыкальные и фантастические. Здесь,

действительно, непочатый край работы — и работы увлекательной. Ведь большинство из этих тем и жанров пока затронуты кинематографом весьма поверхностно.

Идет перестройка. В структуре студии. В ее планах. В самом подходе к созданию фильмов для детей. Было бы преждевременно говорить о проблемах, уже решенных, об успехах на пути развития детского кинематографа, принципиальных и впечатляющих. Сделаны только первые шаги, и все мы отчетливо сознаем это. Более того, необходимо понять, что одними организационными мерами решить все насущные проблемы детского кино невозможно. И в этом смысле Постановление ЦК КПСС должно стать сигналом к активным действиям не только для практиков детского кинематографа, но и для всей нашей киноведческой теории, кинокритики, социологии, призванных не только обобщить накопленный опыт киноискусства для детей, но и обнаружить в нем наиболее существенные закономерности, глубоко изучить потребности нашей, очень специфической аудитории, законы ее восприятия, ее непосредственную реакцию на экранное воплощение тех или иных тем.

Сама специфика детского кинематографа вызывает множество разнообразных, порою противоречивых толкований. А ведь фильм с у ч а с т и е м детей далеко не всегда становится фильмом д л я детей. С другой стороны, стала классическим парадоксом фраза о том, что лучшим фильмом для детей был и остается «Чапаев», и это правда, хотя в этой картине, как известно, нет ни одного «детского» персонажа.

Я глубоко убежден — и это убеждение многократно подтверждают юные зрители в своих письмах на студию,— что громадное воздействие на процесс формирования идейно-нравственного потенциала молодого гражданина нашей страны имели такие, например, по внешним признакам «не детские» фильмы, как «У озера» С. Герасимова, «Сердце матери» и «Верность матери» М. Донского... Значит, требует уточнения само понятие «детский фильм» — ведь чрезмерно узкое, одностороннее его толкование способно лишь обделить юного зрителя, которому не в меньшей мере, а быть может, в большей степени, чем аудитории взрослой, необходимы произведения глубочайшего философского, да, философского звучания, трактующие самые узловые проблемы бытия. Вчитаемся еще раз в строки Постановления партии о кинематографии: «...Воспитывать ... благородные чувства любви к социалистической Родине, преданности



«Дума про казака Голоту», режиссер И. Савченко. 1937

делу Коммунистической партии, непримиримости к врагам социализма, силам реакции и агрессии...» Значит, разговор с юным зрителем должен вестись по самому большому счету. Добро и зло в их конкретных проявлениях, вопросы взаимоотношения поколений и преемственности лучших традиций, воспитание творческой смелости и дерзания, революционности сознания советского человека в самом широком смысле этого слова. Проблемы мужественности, рыцарства, любви... Ни одной из этих проблем никогда не чуждалась большая литература, ставшая классической, хрестоматийной и для «детского чтения». Почему же мы подчас с такой преувеличенной осторожностью обсуждаем, нужны ли фильмы на эти темы, не лучше ли оставить их для «взрослого» кино?

И в то же время абсолютно закономерен пафос Постановления ЦК КПСС, где вопросам развития детского кино уделено с п е ц и а л ь н о е внимание. Ибо безусловно существует специфичность детской аудитории, есть и законы восприятия детьми произведений искусства.

Повышенный интерес к действенному началу фильма, к его фабуле, потребность в яркости и красочности киноповествования, более точно выверенном ритме, более четко выраженной позиции художника, особые требования к его способности увлечь и убедить — все это должно учитываться мастерами детского кино.

Специфика детского кино — это прежде всего специфика детского восприятия искусства. Вот почему с такой тревогой говорим мы все о слабой разработке этих проблем в теории кино.

Необходимо сказать со всей определенностью, что ни один из вопросов, связанных со спецификой детского кино, в искусствоведении не разработан с достаточной глубиной. Несмотря на то, что в последнее время появились интересные работы киноведов и публицистов Л. Кабо, К. Парамоновой, Д. Орлова и некоторых других,— это единичные явления, а в целом, надо признать, практическая деятельность кинематографистов, выпускающих фильмы для детей, осуществляется сейчас, главным образом, методом «проб и ошибок», киноведение оказывает нам в этом смысле недостаточную помощь. Любой ТЮЗ имеет, как известно, аппарат для изучения своей аудитории, имеет своих педагогов, свой актив, обеспечивающий постоянный и действенный контакт со зрителем, «обратную связь» с залом. И это в условиях театра, где актер, режиссер, автор спектакля постоянно, ежедневно слышат живую непосредственную реакцию зала, и могут, учитывая эту реакцию, вносить коррективы в сценическую жизнь спектакля. В кино «обратная

«Детство Горького», режиссер М. Донской. 1938

«Яков Свердлов», режиссер С. Юткевич. 1940

связь» затруднена, лишь письма зрителей в какой-то мере стихийно восполняют пробел, который давно было бы необходимо восполнить силами специалистов — педагогов, социологов, критиков, теоретиков. Это как раз тот случай, когда от решения теоретических вопросов в огромной степени зависит практика детского и юношеского кинематографа. Вот почему необходимо признать, что создание при студии или вне ее постоянного крупного методического центра, который занимался бы изучением той самой специфики, о которой мы много, но, слишком отвлеченно говорим, является задачей первоочередной.

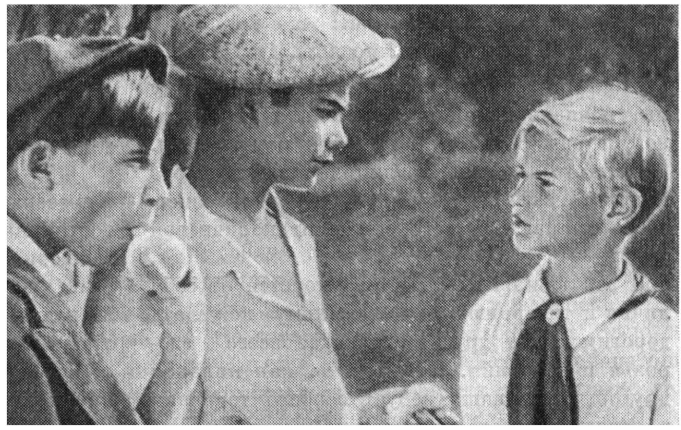
Это тем более важно, что, как известно, нет аудитории более стремительно меняющейся и сложной, чем аудитория детская. Свои законы восприятия, свои потребности и возможности обнаруживают дети дошкольного возраста. Свои — школьники младших классов. Совершенно другие они у подростков и у тех, кто «переступает порог» самостоятельной жизни. Если прибавить к этому то обстоятельство, что сегодняшний подросток совершенно непохож на своего сверстника лет десять назад — учитывая известный процесс акселерации,— то станет ясно, сколь сложной представляется ныне задача точного определения «адреса» наших фильмов.

Все это чрезвычайно актуальные вопросы, которые волнуют кинематографистов, и мне кажется важным сейчас, в дни юбилея студии, когда идет решительная перестройка всех звеньев ее работы, предусмотренная Постановлением ЦК КПСС, еще и еще раз о них напомнить.

Это то, чем мы живем сейчас, о чем спорим, о чем тревожимся. Юбилей студии — это праздник, радостный для каждого из нас, но это не повод хотя бы на миг остановиться, любуясь прошлыми успехами. Студия имени Горького встречает этот праздник в движении, в процессе упорной работы над решением задач, на нее возложенных. Юбилей студии застает ее в пути. Конечно, на этом пути будут и новые проблемы, будут, наверно, и неудачи и трудности, от которых никто не застрахован в любом живом деле.

Но будут и победы, будут обязательно. Потому что коллектив орденоносной студии имени Горького по-прежнему бережет и развивает свои лучшие традиции, заложенные еще теми, кто стоял у истоков советского кинематографа, великими мастерами, чьи произведения и сегодня служат для нас образцом партийной страстности и художественного совершенства.

И в полной мере сознает значительность и масштабность тех задач, которые возлагает на всех нас партия,— задач активного, действенного участия в формировании новых поколений советских людей — тех, кому строить коммунизм и жить в нем.



«Тимур и его команда», режиссер А. Разумный. 1940

С. Бондарчук

С позиций грядущего

Недавно киностудия «Мосфильм» отметила свой пятидесятилетний юбилей.

Те горячие, искренние приветствия, которые получили мосфильмовцы в юбилейные дни,— в который раз!— убедили нас во всенародной любви к искусству, которому мы служим.

Такой же творческий праздник сегодня и у Центральной киностудии детских и юношеских фильмов имени М. Горького: ей тоже — пятьдесят.

Перечислять то, что сделано за эти пять десятилетий, просто невозможно, да и вряд ли нужно — лучшие фильмы студии, принесшие успех и славу советскому киноискусству, памятны всем. На протяжении полувека они помогали делу воспитания советского человека, формированию его мировоззрения, особенно — молодежи.

С гордостью можно сказать, что мосфильмовцы имеют прямое отношение к юбилею студии имени М. Горького: одни стояли еще у ее колыбели, другие пережили с ней возраст «отрочества», третьи переступили порог студии в пору ее творческой зрелости. Среди множества имен — Л. Арнштам и А. Войцик, Е. Габрилович и Э. Гарин, В. Ежов и Г. Егиазаров, Б. Метальников, С. Михалков, М. Пилихина, Ю. Райзман, Г. Рошаль, Ю. Солнцева, А. Столпер, С. Урусевский, А. Шеленков.

Раз уж идет речь о юбилеях, нельзя не вспомнить еще один, особенно для меня дорогой юбилей: 25-летие фильма «Молодая гвардия».

Даже как-то не верится: ужели тому — четверть века? Так ярко помнится... Первые нелегкие послевоенные годы, и мы, совсем еще молодые студенты-вгиковцы, вместе со своим учителем Сергеем Аполлинарьевичем Герасимовым взволнованно и трепетно идем по следам подвига юных героев Краснодона.

О том, как снимали фильм, писали много. Конечно, было трудно. Но помнится прежде всего высокий художественный запал, творческий подъем и счастье вдохновения. И дело было не только в том, что картина снималась в Краснодоне и за нашей работой ревниво и пристально следили отцы и матери молодогвардейцев; мы помнили и о мере нашей ответственности перед всем народом за память о погибших. Думали мы и о зрителе, сегод-

няшнем и будущем, что увидит картину спустя десятилетия...

Я знаю, как смотрят «Молодую гвардию» в наши дни, особенно зрители юные, поэтому мы, начавшие экранную жизнь этой картиной, горды и счастливы: герои наши живы.

Живы и высокие традиции отечественного кинематографа, прославившего подвиг советского воина, спасшего землю от коричневой чумы.

В эти юбилейные дни мне хочется от себя лично и товарищей по «Мосфильму» пожелать дорогим своим друзьям прежде всего здоровья и терпения. Потому что, как никакой другой, труд наш требует особого терпения и очень крепкого здоровья. И, конечно же, истинного художественного вдохновения. Свой творческий поиск горьковцы ведут сегодня на самом переднем крае, на одном из важнейших участков: педагогическом. Экранная жизнь произведений, создаваемых для детей и юношества, может продлиться лишь в диалоге со своим зрителем, и разговор этот нелегок. Его должно вести с позиции старшего, мудрого и хорошо понимающего своих собеседников друга, видящего в молодых наше завтра, наше будущее.

М. Жаров

От «Аэлиты» до Анискина

Пересекая улицу от ресторана «Яр» (ныне гостиница «Советская»), вы попадали в лес, проходили мимо нескольких дач и оказывались в парке, который назывался Петровским. Минут через десять ходьбы по любой из тропинок перед вами открывалось среди сосен стеклянное здание, примерно четырехэтажной высоты с конусной, тоже стеклянной крышей. Вы могли войти в павильон и здесь, но если вас заинтриговывало это эффектное сооружение, то, обойдя его, вы попадали на улицу (кажется, Нижнюю Масловку), где располагался парадный вход. Там и красовалась вывеска: сначала — «Киностудия «Русь», а позже, с 1924 года — «Киностудия акционерного общества «Межрабпом-Русь».

Вот тут-то я, молодой артист театра Вс. Мейерхольда, проводил в обществе таких же энтузиастов кино все свободное время,

«Жила-была девочка», режиссер В. Эйсымонт. 1944

Сидеть, балагуря, мы могли долго — снимали много. С утра до вечера!

Студия тогда состояла из одного этого павильона. За стеклянными стенами сдвигали и раздвигали занавеси. Так регулировался свет. Его основным источником было солнце.

Между двумя глухими стенами был закуток. Там на партикабле стоял еле втиснутый стол, заваленный рулонами ватмана, цветной бумагой, красками, карандашами, гвоздями и гайками. За ним сидел симпатичнейший человек, маг и волшебник — главный художник студии Сергей Васильевич Козловский. Набрасывая очередной эскиз, он, не сходя с места, давал указания постановщикам, устанавливал масштабы и ракурсы строившейся декорации.

Когда-то, еще мальчишкой, я бегал на воскресные уроки рисования в Строгановку. Поэтому мне нравилось наблюдать, как Козловский рисует. Тем более что он задавал мне всякие вопросы и рассказывал смешные истории.

Козловский и стал тем режиссером, у которого я впервые сыграл заглавную роль.

Рядом с павильоном ютилась небольшая и единственная комнатка. В ней собирались актеры, занятые в съемках и просто зашедшие на «огонек». Называли мы ее «гостиной». Она служила складом мебели, стильной и мягкой. Все знали друг друга. Чужие сюда не заходили, хотя пропускной системы еще не существовало. Здесь, за большим круглым столом, мы и вели беседы о картинах, ролях и многом другом. Впрочем, мебель из нашей «гостиной», а часто и стол забирали в павильон. Поэтому облик комнаты все время менялся, и мы привыкли каждый раз заново находить себе место в этой дружеской мизансцене.

По соседству, в двух кабинетах, теснилось начальство, в подвале работали лаборатория, монтажная и размещался крошечный, человек на десять, просмотровый зал.

Вот такой была дорогая для нас всех киностудия. Родничок, который превратился в мощный поток.

Когда павильон сгорел, студию перевели в ресторан «Яр», где она делила помещение вместе со ВГИКом, а еще позже — в епархиальный дом в Лиховом переулке. Я рассказываю обо всем этом так подробно потому, что не мешает молодежи напомнить, как росло и крепло наше кино. Да и нам самим не стоит забывать свою творческую юность.

«Первоклассница», режиссер И. Фрэз, 1948.

«Молодая гвардия», режиссер С. Герасимов. 1948

...На месте сгоревшего павильона вырос стадион «Динамо». Как часто, сидя на восточной трибуне, я вспоминал, что когда-то здесь снимали картины, вошедшие в золотой фонд советского кино, талантливые и исполненные энергии первооткрывателей люди.

На «Межрабпомфильме» работали Я. Протазанов, Ю. Желябужский, молодые В. Пудовкин, Ю. Райзман, Б. Барнет. В картинах студии снимались И. Москвин, Вс. Мейерхольд, В. Качалов, Михаил Чехов, И. Коваль-Самборский, В. Фогель, А. Кторов, Н. Баталов, И. Ильинский, С. Мартинсон, клоун Виталий Лазаренко, М. Блюменталь-Тамарина, В. Марецкая.

Я не могу перечислить всех актеров и режиссеров, других творческих работников, труд которых мы и сейчас можем увидеть на экранах или разыскать в бездонных карманах Госфильмофонда. Я надеюсь, что историки кино опишут когда-нибудь деятельность студии подробно, будут собраны все документальные и иконографические материалы. А пока я лишь напоминаю наиболее памятные мне имена. Ибо, не отдав долга тем, кто стоял у истоков студии, я не могу продолжить свои воспоминания.

Зачинателем «Руси» был Михаил Семенович Трофимов. Лесопромышленник, он увлекся кинематографом. Потом он отдал все свои паи «Межрабпому» и только просил оставить его работать в любимом деле. Под его началом я и сыграл свою первую большую роль в кино.

Фильм назывался «Дорога к счастью». Я играл красноармейца Егора Миронова. Моими партнершами были Е. Алексеева, актриса театра Вахтангова, и маленькая «звезда» Таня Мухина. Сценарий написал Г. Гребнер, режиссером был С. Козловский.

На следующий день после сдачи картины Трофимов пригласил меня в свой кабинет, где уже сидели Гребнер и Козловский. Поздравив меня с успехом, он обратился к Гребнеру:

— Георгий Эдуардович! Прошу срочно написать сценарий для Козловского с Жаровым в главной роли.

Через девять месяцев вышел фильм «Убийство на мельнице». Всего я сыграл на этой студии около тридцати ролей. Девятнадцать в немых картинах и девять в звуковых.

Поэтому я с полным правом могу сказать, что мне в эти дни тоже исполняется 50 лет.

«Дело было в Пенькове», режиссер С. Ростоцкий. 1957

Именно столько лет я связан со студией, носящей имя Максима Горького.

В апреле 1924 года вышел на экраны фильм Я. Протазанова «Аэлита». В этой ленте у меня был эпизод под условным названием «Один с сошкой, семеро с ложкой». Он шел непосредственно после «подпольного бала», где снимались во фраках и бальных платьях участники популярнейшего вахтанговского спектакля «Турандот». Действие эпизода происходило в клубе красных солдат. Показывались живые картинки. Издательство «Жупел» или «Красный смех» выпускало в свое время открытки. На одной был изображен старый, худой крестьянин за сохой, а за ним стояли семь паразитов с ложками. Вот крестьянина-то я и играл. Историки кино мне могут не поверить, так как я в кадре есть, а эпизода нет. Исчез.

Лет десять назад я рассказывал одному корреспонденту о том, что снимался в «Псковитянке», где играл великий Шаляпин. Вместе со многими я создавал фон — был обряжен «опричником» и стоял рядом с Шаляпиным. Корреспондент разыскал эти кадры и... вырезал их. В результате из картины я улетучился, а в утешение увидел в журнале увеличенную фотографию, где вполне мог узнать себя — абсолютно детское лицо, которое воткнули в бороду.

Может быть, с «Аэлитой» проделали такую же операцию?

В том же 1924 году Ю. Желябужским была снята «Папиросница от Моссельпрома». В одном из журналов появилась заметка в стихах. Смысл ее сводился к тому, что актер (была названа популярная в ту пору фамилия), играя роль журналиста, кривляясь и дурачась, думает, что тем самым вносит в искусство нечто новое. Эту роль играл я. Я был молод, неопытен, легко возбуждался, поэтому на съемках слишком быстро и много размахивал руками и, конечно, выбивался из общего ритма. В этом, вероятно, автор заметки усмотрел пародию на журналистов. В следующем номере было напечатано своеобразное опровержение: будто бы редакция получила резкое письмо от популярного журналиста, где он пишет, что «все вами сказанное относится к Жарову».

Одни в кино входят легко: сегодня сыграл выигрышную роль и завтра — звезда. Я в кино утверждался как цирковая лошадка, — трудом и рвением, но радостно и задорно.

Судьба вновь свела меня с режиссером Протазановым. Относясь ко мне ласково, внимательно ко мне присматриваясь, а я был похож на «гадкого утенка», он, как бы теперь сказали, взял надо мною шефство. Он занял меня в фильме «Его призыв».

У Протазанова ассистентом работал Ю. Райзман, с которым мы подружились. Обстановка тех лет вообще способствовала установлению самых тесных творческих контактов. Искали, спорили, отвергали и снова искали, дружески критикуя и в то же время поддерживая друг друга. Райзман делился со мною своими планами, рассказывал о будущих картинах, размышлял о месте актера, ибо актер, по его мнению,— это тот, кто раскрывает перед зрителем замысел режиссера. Замысел! Нам хотелось найти что-то свое.

Райзману через несколько лет поручили постановку фильма «Земля жаждет», где я должен был играть комсомольца. Нужно было срочно уезжать в экспедицию. Но у меня болела мама, и она замахала руками, узнав, что я собираюсь уезжать куда-то, да еще надолго.

И в это же время режиссер Н. Экк, тоже мейерхольдовец, дал мне прочитать сценарий. Мне он показался интересным. Экк спросил:

— Кого хочешь играть?

— Начальника колонии.

— Нет, его будет играть Баталов, ты — Жиган.

— Вор? Вора играть не буду, не хочу!

— Очень хорошо, что не хочешь, значит, я верно тебя вижу. Ты думаешь о дегенеративном типе, а мне нужны два обаятельных актера. Первый — Коля, второй — ты. Публика должна тебя полюбить и ждать, когда ты «перекуешься».

Фильм «Путевка в жизнь» был первым звуковым фильмом и предназначался для иностранного проката. Тогда мы не знали, что такое «озвучание». Я учил свой текст на французском, английском, итальянском, немецком языках. Были тренеры из Коминтерна, были, конечно, и шпаргалки. Снимали дубли на всех языках.

Съемки велись в Болшево, где как раз строили железнодорожную ветку. Здесь же была и трудовая колония. Ее воспитанники участвовали в массовках. Вроде консультанта был интересный человек М. Г. Типограф. Я говорю «вроде», потому что это был наш актерский друг. Он особенно подружился с Баталовым. Было ему лет 25—26, он любил ребят, решил посвятить жизнь тому, чтобы

«Дом, в котором я живу», режиссеры Л. Кулиджанов, Я. Сегель. 1957

как можно больше из них вывести к светлой жизни. Ходил в кубанке, шинели. Баталов приглядывался-приглядывался к нему и пришел к заключению, что его герой должен походить на Типографа не только внутренне, но и внешне. Но найти похожую одежду было трудно, и Миша, сняв с себя, все отдал Баталову.

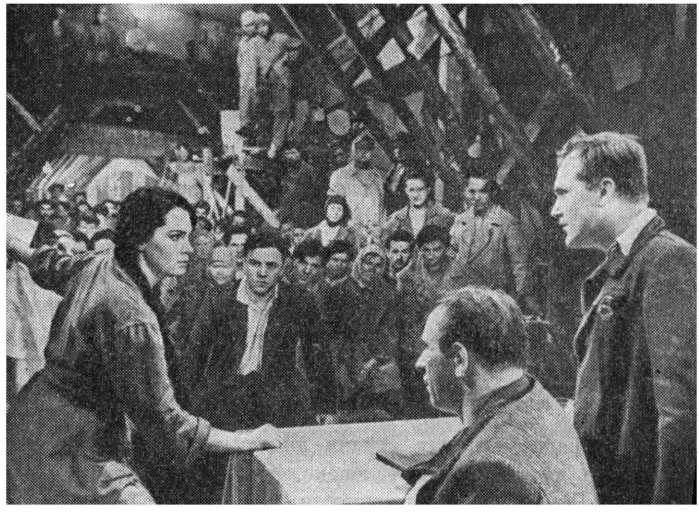
Картина делалась на большом подъеме. Коллектив понимал важность, гражданственное звучание темы.

Как-то после выхода фильма мы были с Баталовым в Одессе. В Английской гостинице нас поджидал мальчишка лет 11—12. Настоящий беспризорник. Но в отличие от многих он был серьезен и оказался очень способным парнишкой, по слуху играл все, что хотите, мог слепить из замазки ваш портрет и, показав его, снова превратить в кусок замазки. Он нигде не приживался, хотел только в Москву, только к Баталову, чтобы тот взял его к себе на работу. Парнишка полюбил Баталова в картине и таким его видел в жизни. Он слушал Баталова как зачарованный. Коля сумел поэтому уговорить его остаться в Одессе, помог ему устроиться.

Моя популярность носила несколько иной характер. Впрочем, хочу похвастаться. Мой Жиган много лет спустя понадобился для одного серьезного дела. Однажды меня попросили написать письмо в газету, идущую в колонии. Я подумал и написал статью «Почему я играл жулика Жигана». В этой беседе мне хотелось доверительно рассказать, какие обстоятельства довлели над Жиганом, как его формировала обстановка, в которую он попадал. Обстановка создавалась определенной социальной системой и средой. Сейчас же, писал я, другое время. Человек должен найти в себе силы, чтобы бороться с «воровской романтикой», с тем, что затягивает его в воровскую «малину», иначе он просто жалкий «хлюпик». Жиган — это прошлое. Романтика наших дней давно перекрыла его «романтику».

Последняя моя роль на студии Горького — милиционер Анискин. «Наглядный пример воспитательной силы кино»,— сострил однажды не лишенный чувства юмора зритель, выслушав мою творческую биографию.

Угадать актера на роль не так уж трудно — надо только режиссеру знать самому, что он хочет выразить через образ, и тогда его никто не собьет, он точно увидит актера, и родится удача — совместная.



«Добровольцы», режиссер Ю. Егоров. 1958

«Две жизни», режиссер Л. Луков. 1961

Когда И. В. Лукинский пригласил меня играть в «Деревенском детективе», то Виль Липатов передал мне, что его поздравляли все друзья, считая, что успех картине обеспечен. Я ответил, что мне приятно такое убеждение, это подбадривает. Но затем добавил: «Вы пишете, что у Анискина огромный живот, который, когда он садится, лежит у него на коленях как мешок с овсом. Так вот, с мешком сниматься не буду! Это хорошо для литературы, а кино — искусство пластическое. На такого человека невозможно будет смотреть, получится нечто отталкивающее».

Автор скептически промолчал, но картина убедила его в моей правоте.

Мы должны понимать, в каком виде искусства работаем. Роден сделал скульптурный портрет Бальзака. Меня не шокирует, что он натуралистичен. Смотрю на вдохновенный мрамор, который изображает одновременно толстого буржуа и гениального писателя. Мрамор в руках Родена передает душу живого Бальзака. А когда я смотрю на актеров в роли Бальзака, то ничего не вижу, кроме внешности, а за внешностью, да и то невыразительной — пустота.

В эти радостные для студии дни я хочу вспомнить еще об одном человеке. Это актер Михаил Чехов, чьи возможности для кино не сумел полностью раскрыть даже такой чуткий режиссер, как Протазанов. Фильм «Человек из ресторана» не стал заметным явлением, не сыграл в полный накал там и Михаил Чехов. Он сам понимал это еще во время съемок. Думаю, что Чехов не раскрылся потому, что был лишен слова, которое он умел так глубоко и проникновенно доносить до зрителя в театре. Но я счастлив, что работал с этим актером, это было подлинное творческое наслаждение.

К слову, о счастье. «Миша,— это уже относилось ко мне,— у меня для вас нет роли, но вы мне приносите счастье»,— говорил режиссер Протазанов, и для меня появлялась роль.

Так попал на экран «уполномоченный по деревне М. И. Жаров» в фильме «Дон Диего и Пелагея». Эта комедия была очень хорошо принята зрителем.

Много было картин. Работа, а затем и дружба связала меня со многими людьми, со многими режиссерами. Мне хочется вспомнить еще одного — Леонида Лукова. Его фильм-спектакль «Васса Железнова»— это, безусловно, удача художника и достижение студии. Луков с горячностью поддержал идею, что для народа нужно сохранить сокровища нашей культуры. В картине запечатлено для

«Морозко», режиссер А. Роу. 1964

потомков замечательное искусство Веры Николаевны Пашенной. Режиссер вместе с тем доказал, что успех может прийти только тогда, когда кино не идет путем копирования уже сделанного на сцене. Луков глубоко чувствовал природу кинематографа и, бережно сохранив все, что было ценного в спектакле, сумел раздвинуть рамки замкнутой сцены, сумел вдохнуть в фильм воздух, окружающий горьковских героев, придав им большую масштабность и значимость. Время показало, что это правильный подход.

Последняя моя работа на студии Горького — телевизионный двухсерийный фильм «Анискин и Фантомас», поставленный совместно с В. Раппопортом. Не мне ее судить. Скажу только одно, что работать на студии имени Горького приятно, я люблю коллектив студии, по-настоящему творческий, с большими возможностями, и желаю ему творческих удач, хороших фильмов и признания зрителей.

И все же в эти юбилейные дни я не могу не посетовать. Слов нет, студия расширяется, увеличиваются ее производственные возможности, но еще часто во время съемок приходится наступать друг другу на пятки. Хотелось бы, чтобы к столетию студии Горького, которое я собираюсь отпраздновать вместе с ее коллективом, она стала бы, ну хотя бы в два раза больше. Она заслуживает этого.

И еще жаль, что кроме меня, да кажется Н. Экка, на студии Горького не осталось никого, кто помнит все то, о чем я рассказал выше.

Н. Защипина

Преждевременные мемуары

Конечно, я еще не в том возрасте, чтобы приниматься за мемуары. Вроде бы рановато. Но сейчас, когда Киностудии детских и юношеских фильмов имени М. Горького исполнилось пятьдесят лет, мне очень хочется немножко повспоминать. Надеюсь, что желание это будет понято читателем — у меня с этой студией связано тридцать лет жизни. И если артисты цирка с гордостью говорят: «Я вырос в опилках!»— то почему бы и мне не гор-

диться, что почти все детство я провела в кинопавильонах.

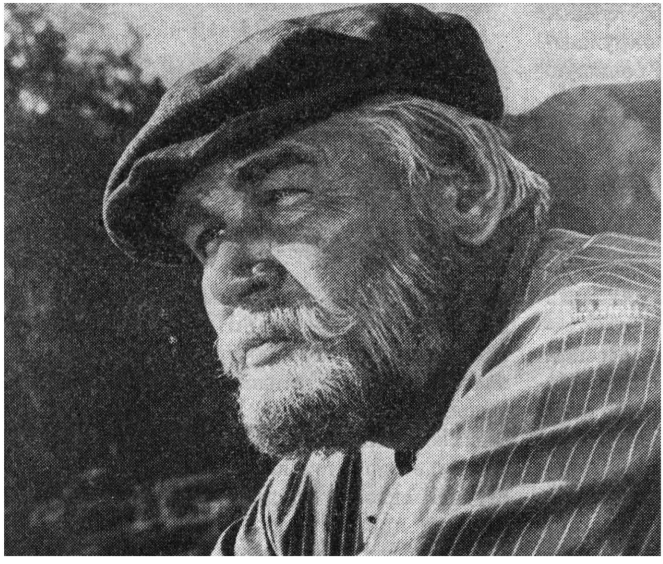
Но прежде небольшое отступление. Недавно мне довелось сниматься в маленькой роли в одном телевизионном детском фильме. Там играло много разных ребят, но был среди них мальчик, вызывавший такую откровенную неприязнь, что жалко становилось и его и всех, с кем ему придется столкнуться в жизни. Этого мальчишку за глаза называли «Рубль-дубль»: за то, что он наотрез отказывался выходить на площадку, пока ему не давали новенький металлический целковый. И те, кто с ним работал, не особенно задумывались о будущем маленького человека, а безропотно пихали ему монеты. Лишь бы не сорвать съемку, уложиться в план, метраж, сроки...

Так вот, киностудия имени М. Горького воспитывала меня иначе. Естественно, обо мне заботились, даже выдавали взрослый паек — время-то было трудное, а папа мой погиб на фронте; но никто не позволял мне никаких капризов и вздора. Меня держали в любви и строгости, в уважении к своему труду и к труду остальных. Конечно же, для меня это была работа-игра, но и игра-работа.

Как я попала в кино? Гуляла я однажды с бабушкой в скверике около памятника Пушкину. Вдруг к нам подошла какая-то женщина, сказала, что она ассистент режиссера, и попросила бабушку, чтобы меня привезли на студию «Детфильм». А было мне тогда четыре с половиной года. Шел 1944 год.

На «Детфильме» меня попросили спеть, почитать стихи, и как-то неожиданно получилось, что меня приняли на роль Кати в картине «Жила-была девочка», к работе над которой приступал тогда режиссер В. В. Эйсымонт.

Киноповесть эта, если помните, рассказывала о войне, о ленинградской блокаде, о двух девочках, оставшихся без родителей. И снималась она действительно в блокадном Ленинграде. Помню, как добирались мы туда: сначала поездом, а потом, когда перед нами разбомбили какой-то состав, на машинах. И воздушные тревоги, и ночи в убежищах, и радость ленинградцев, когда гитлеровцев отбросили от города,— все помню. (Каждый раз изумляюсь, какая отчаянная была моя мама...)



«Ваш сын и брат», режиссер В. Шукшин. 1965

Вместе со мной в съемках была занята Нина Иванова, она играла старшую девочку Настеньку. Потом Нина еще снималась в кино и, хотя не стала актрисой, осталась верной этому искусству и по сей день: сейчас она работает на студии имени М. Горького.

Снималась потом и я. Смешно, но тогда это было в диковинку зрителям, на «Детфильм» приходили письма с вопросом: не лилипут ли я? Поэтому, когда «Жила-была девочка» вышла на экран, меня возили по кинотеатрам и показывали перед сеансами. Вот, дескать, поглядите на живого ребенка-актера. Очень мне это не нравилось...

Следующую картину, «Слон и веревочка», помню уже лучше. Посудите сами, каждый день от цирка в зоопарк направлялась по Цветному бульвару и Садовому кольцу пышная процессия. Впереди шла Лилька, знаменитая слониха Юрия Дурова, за ней выступал верблюд, потом лихая тройка пони, запряженная в таратайку, в которой восседала я и с важным видом держала вожжи в руках. А дальше ехали на грузовиках клетки с хищниками.

Поставивший эту картину И. Фрэз придумал для нее нехитрый, но забавный и поучительный сюжет. Трагедия моей героини Лидочки состоит в том, что вся Москва прекрасно прыгает через веревочку, даже бабушка, даже сосед, задумчивый архитектор, и только у Лидочки ничего не получается. И снится ей сон, будто она попадает в зоопарк и спрашивает у зверей, как ей быть. Слониха с голосом бабушки, верблюд с голосом архитектора и всякие другие животные советуют девочке совершать хорошие поступки, и тогда, мол, все будет в порядке.

Мне сейчас самой не понятно, как это я не боялась зверей, хотя Лилька хлопнула меня однажды толстым и твердым, как фанера, ухом по затылку и набила здоровенную шишку, а верблюд взбрыкнул и сбросил меня на землю, так что я сильно ушиблась. Но ведь не боялась! Помню, как Дуров подвел меня к огромному леопарду и предупредил: «Только не поворачивайся к нему спиной». Правда, пока я гладила хищника по шее, вокруг стояло восемь пожарников со шлангами наготове. А леопард тихо мурлыкал...

Но, как и полагается в веселой детской

«Женщины», режиссер П. Любимов. 1965

«Дай лапу, Друг!», режиссер И. Гурин. 1967

сказке, у нас все кончилось хорошо. Леопард не съел Наташу Защипину, а Лидочка совершила добрый поступок — выручила знакомого мальчика Юру, и прыгалки завертелись у нее в руках, будто пропеллер. Кстати, прыгать так, как в фильме, со всякими фокусами и выкрутасами, я и сама до съемок не умела. Научила меня этому балетмейстер Галина Шаховская; она же поставила в предыдущей ленте концертный «номер», когда Катя, забравшись вместе с Настенькой в свою покинутую ленинградскую квартиру, танцует и поет, подражая маме-актрисе: «Частица черта в нас заключена подчас...» Это, пожалуй, самый смешной эпизод в той картине.

Следующая моя героиня — Маруся Орлова в фильме И. А. Фрэза «Первоклассница» — тоже была моей ровесницей. Мы обе тогда впервые пошли в школу, только я в Москве, а Маруся в Ялте, в павильоне тамошнего филиала киностудии. Дело было летом, на каникулах, когда все дети-актеры были свободны от уроков. Жарко было, да еще оператор Георгий Егиазаров имел особое пристрастие к густому кинематографическому «воздуху», сквозь который пробиваются лучи солнца, для чего пиротехники напускали полный павильон дыма.

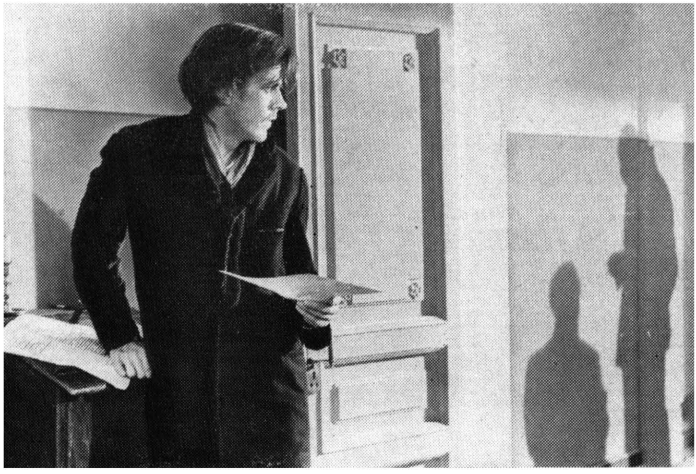
Этот запах... Я, наверное, никогда его не забуду. Не только дети, а и некоторые взрослые боятся дымовых шашек, не переносят их запаха, а для меня в семь лет это была привычная атмосфера. Даже, наоборот, от дыма мгновенно излечивался насморк...

Недавно у фильма «Первоклассница» был серебряный юбилей — двадцать пять лет со дня выхода на экран. И съемочная группа пришла на встречу со зрителями в «Космос», в подшефный кинотеатр студии имени М. Горького. Вышел на подмостки уже совсем седой, но по-прежнему обаятельный и милый Илья Абрамович Фрэз, а вместе с ним другие участники съемок. В их числе — пятеро бывших девчонок-первоклашек. Актрисой стала я одна, но вспоминали ту пору мы все с одинаковым умилением.

А между прочим, именно из-за того, что я к окончанию школы отснялась в пяти картинах на студии имени М. Горького и еще в нескольких на других студиях, меня ни за что не хотели принимать ни на один актерский факультет. Пробовала я поступать чуть ли не во все московские театральные вузы. И всюду—неудача. Говорили, что меня надо уже не учить, а переучивать, что я растратила какую-то там «свежесть души» и другие странные вещи. И если бы Ольга Ивановна Пыжова

«Любить человека» (режиссер С. Герасимов)

«Верность матери» (режиссер М. Донской)



«Преступление и наказание» (режиссер Л. Кулиджанов)

«А зори здесь тихие ..» (режиссер С. Ростоцкий)

«Деревенский детектив», режиссер И. Лукинский. 1968

не взяла меня на свой курс во ВГИК, то, возможно, вся моя судьба сложилась бы иначе.

Впрочем, Ольга Ивановна, как потом выяснилось, и не знала, что я снималась, пока, уже на втором курсе, мне не принесли прямо в аудиторию мешок писем. Зрители возмущались, что моя Катя, персонаж фильма Т. М. Лиозновой «Евдокия», так много курит и лихо пьет водку. (Они, видно, считали, что это мои собственные наклонности.)

Эта картина о женщине, вырастившей нескольких неродных детей и поставившей их на ноги, была последней моей работой на киностудии имени М. Горького. После ВГИКа я поступила в театр Сатиры, где играю вот уже двенадцать лет, крайне редко меняя сцену на съемочную площадку. И, конечно, не потому, что я не люблю кино, а потому, что в отличие от большинства моих коллег, я думаю, что актеру надо делать что-нибудь одно.

Однако я с самым теплым чувством, да что там, просто с любовью вспоминаю родную студию имени М. Горького, которую сегодня от всей души поздравляю с полувековым юбилеем. И на том заканчиваю эти «преждевременные мемуары», а то и так уж меня дома дразнят «бабушкой русского кинематографа»...

Л. Катина,
прессовщица Московского автозавода имени Ленинского комсомола

Для нас, зрителей

...«Театр... любите ли вы театр так, как я люблю его, то есть всеми фибрами души вашей...»

Наверное, именно такую любовь к кинематографу испытывают все его энтузиасты и поклонники. Да и как не любить искусство, которое столь прочно вошло в нашу жизнь, что мы уже и не мыслим ее без кино. Хороший фильм дает столько радости, столько жизненной энергии! И подчас так сживаешься с экранными героями, что относишься к ним, как к живым людям...

По-моему, каждый зритель — подготовленный и неподготовленный — в глубине души доверяет кинематографу, как самой жизни. И, наверное, поэтому герои экрана, если они завоевывают признание, надолго остаются в памяти. Больше того. Известно, что кинематографический герой может повлиять на общественное сознание — не только на чью-то судьбу. Конечно, такие герои, такие фильмы-события — в общем-то редкость на экране. Но именно таких героев и ждет зритель.

Центральная студия детских и юношеских фильмов имени М. Горького подарила нам, зрителям, много прекрасных фильмов. Нам всегда будут дороги лучшие фильмы прошлых лет — такие, как «Мать», «Закройщик из Торжка», «Александр Матросов», «Крейсер «Варяг»... Мне кажется, эти картины всегда будут современны.

Но, конечно же, с еще большим интересом мы смотрим те киноленты, которые рассказывают о нашей современной жизни, жизни рабочих, интеллигенции, молодежи. Фильмы, в которых осмысливаются процессы, характерные для сегодняшнего развития нашего общества, которые расширяют круг наших знаний, формируют взгляды и вкусы.

У киностудии имени Горького немало таких фильмов. И среди них есть, конечно, особенно любимые. Для меня это прежде всего картина «А зори здесь тихие...» — она потрясла меня до глубины души. По-моему, это один из лучших фильмов о войне.

И еще один фильм из любимых — «Любить человека». Многие из нас смотрели его несколько раз. И каждый раз находили в фильме что-то новое, прекрасное, возвышающее, что ли. Картина, на мой взгляд, предельно точно выражает высокую идею — любить человека. Любить так, чтобы каждый твой прожитый день был отдан людям с любовью к ним. Так, как это делает герой фильма Дмитрий Калмыков. И история любви Калмыкова и Марии тоже волнует до глубины души, вносит в нашу жизнь что-то очень важное, чистое и светлое, то, что, по-моему, необходимо всем людям. Картина открывает нам прекрасный мир искусства, в который манит войти, освоиться, глубоко, изнутри его понять.

Вообще каждая встреча с фильмом Сергея Герасимова — праздник для нас, зрителей.

Горьковская киностудия снимает разные фильмы, причем ее продукция адресуется, в первую очередь, детской, юношеской аудитории. Но мне кажется, что и юным, молодым зрителям нужны и будут интересны фильмы о рабочем классе, о молодых производственниках, о трудовом человеке. Мы ждем от студии таких картин.

В некоторых фильмах и проблема вроде бы заявлена, и артисты хорошие, а картина не запоминается, выходишь из зрительного зала и забываешь о ней... Хотелось бы увидеть картину, в которой образ рабочего воплощал бы узнаваемые черты нашего современника.

«Ошибка резидента», режиссер В. Дорман. 1968

Н. Мордюкова

Первая любовь

Конечно, мне жаль, что я на своей родной, можно сказать, студии в последние годы совсем не снималась. Встретилась я недавно с ее директором Григорием Ивановичем Бритиковым, уважаемым в нашем кинематографе человеком, да и посетовала в шутку: «Что же это, мол, ваши режиссеры ни на одну картину меня больше не приглашают!» Григорий Иванович улыбался: «Специфика у нашей студии, Нонна Викторовна, теперь особая, для ребятишек кино делаем!» Но со мной спорить трудно: «Специфика, говорю, дело тонкое, но ведь не бывает же детских фильмов без взрослых ролей. А на такой прекрасной студии, да если еще и сценарий хороший попадется, сыграю с удовольствием и няньку, и мамку, и тетку какую-нибудь симпатичную».

Так что после этой беседы я не теряю надежды снова поработать на своей первой киностудии.

Ведь начинала я именно здесь. И не только для меня, но и для всех моих товарищей, которые снимались у Сергея Аполлинарьевича Герасимова в фильме «Молодая гвардия», киностудия имени М. Горького стала родным домом. Сколько хороших воспоминаний связано с этим фильмом!

Конечно, в то время знаний у нас еще было маловато, опыта работы тоже, но нас выручали высокий уровень прозы А. А. Фадеева, режиссерское мастерство Герасимова, заботливое отношение всех работников киностудии, причастных к съемкам фильма. И, конечно же, особый настрой давало то, что мы встречались с оставшимися в живых молодогвардейцами — Валей Борц, Жорой Арутюнянцем, Радиком Юркиным, которые присутствовали на репетициях, много рассказывали нам о своих товарищах, об обстановке, которая была тогда в городе, и о многом, многом другом. Встречались мы и с родителями наших героев, часто бывали в их семьях. Так уж получилось, что ко мне очень заботливо отнеслась семья Ули Громовой, к Володе Иванову — семья Олега Кошевого... Ну, разве могли мы после всего, что увидели, узнали и пережили в Краснодоне, сфальшивить, сыграть неточно?

Фильм «Молодая гвардия» был не только профессиональной, но и жизненной школой,

«Три дня Виктора Чернышева», режиссер М. Осепъян. 1968

«Минута молчания», режиссер И. Шатров. 1971

дал путевку в большой кинематограф не только нам, актерам, но и таким режиссерам, как Ю. Егоров, Т. Лиознова, М. Бегалин, Н. Розанцев, которые работали у С. Герасимова в качестве практикантов.

Родившаяся на этом фильме творческая дружба нашла продолжение в других картинах студии имени М. Горького. Я, например, снималась в двух фильмах Юрия Егорова: «Простая история» и «Добровольцы», В. Тихонов и Т. Лиознова встретились в работе над фильмом «Семнадцать мгновений весны». Примеры можно добавлять, но я хочу сказать о другом.

Конечно, ведущей в стране является киностудия «Мосфильм», флагман нашего кино. Но студия имени М. Горького всегда имела свое лицо, свои традиции, свой сложившийся коллектив.

Да и вообще-то, приятно работать, даже просто бывать на студии, где всех знаешь, где у тебя много друзей. Представляете себе, попадает молодой актер на такую громадину, как «Мосфильм»,— ведь ему целый месяц нужен только для того, чтобы выучить все коридоры, переходы, а иначе заблудится, не попадет из павильона в павильон. А на студии Горького — уютная, почти семейная обстановка. Может быть, мне так показалось, когда я впервые туда попала, и ко мне и к моим товарищам там отнеслись ласково, очень радушно. И переход со студенческой площадки на профессиональную прошел как-то незаметно, безболезненно. Не знаю... Но люблю эту студию самой первой, самой крепкой любовью.

А. Неретниеце

Уроки юности не забываются

Киностудии имени Горького исполняется 50 лет. Возраст почтенный. Но для меня этот славный кинематографический коллектив остается воплощением волнений, надежд, исканий, свойственных творческой молодости. Ведь здесь работают и мой учитель по ВГИКу Сергей Аполлинарьевич Герасимов и мои товарищи-сокурсники.

«Ох, уж эта Настя!», режиссер Г. Победоносцев. 1972

Мне вспоминается время работы над фильмом «Молодая гвардия». Все мы, будущие режиссеры и актеры, бережно направляемые нашим мастером, получили тогда нечто значительно большее, чем просто серьезную профессиональную закалку. «Молодая гвардия» была нашей общей путевкой в большое искусство, школой постижения и осмысления народной жизни, народного подвига, школой гражданской и нравственной зрелости.

Киностудия имени Горького, какой я ее запомнила, дорога мне атмосферой сплоченности, доверия, товарищества ветеранов и молодых, маститых и начинающих.

Находясь в одном здании со студией, мы бегали на съемки наших кумиров Сергея Герасимова, Леонида Лукова, Марка Донского, а потом делились впечатлениями. Высокая требовательность мастеров старшего поколения в первую очередь к себе и своему творчеству, переданная ученикам, во многом способствовала тому, что из них выросли режиссеры, которые сейчас приумножают славу и добрые традиции студии имени Горького.

С Леонидом Давыдовичем Луковым мне потом пришлось встретиться уже на Рижской киностудии, когда он ставил картину по роману В. Лациса «К новому берегу», а я работала на этом фильме вторым режиссером.

Яркая фантазия, буйный темперамент, творческое проникновение в материал и титанический труд, труд и еще раз труд — вот что было главным в Лукове-режиссере. Он нежно любил актеров, с которыми работал, радовался их удачам. Он любил показывать отснятый материал и требовал высказываний, откровенных и по существу, и как же этот большой человек по-детски огорчался, если что-либо в его работе не нравилось!

Вспоминая Леонида Давыдовича Лукова, я низко склоняю голову перед его памятью, памятью режиссера и художника, который так много сделал для искусства, для того, чтобы создать добрую славу студии имени Горького.

«К новому берегу» — один из первых художественных фильмов Рижской киностудии, он навсегда останется в нашей истории как пример плодотворного интернационального сотворчества, способствующего развитию всей нашей советской кинематографии в целом.

Поистине неоценим опыт, накопленный студией в деле создания фильмов для детей и юношества. Благотворное влияние традиций

студии мне довелось испытать в работе над такими картинами, как «Рита» и «Он жив», и меня поймет каждый, кто обращался хоть раз в своем творчестве к детской тематике, к детской аудитории. Хочется верить, что традиции мастеров-«горьковцев» и в дальнейшем будут обогащаться в стенах самой студии талантливой молодежью.

Рига

Р. Петрова,
учительница

Всегда — ровесник!

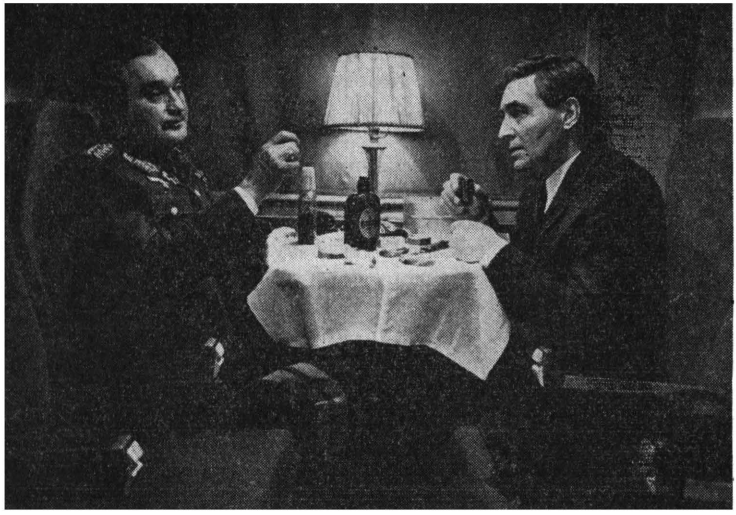
Воспитание коммунистической нравственности у молодежи — задача первостепенной государственной важности.

Каждый, кто так или иначе причастен к ее выполнению, понимает, какая ответственность возложена на нас, и мы, педагоги, счастливы, что ведем эту интереснейшую работу в тесном контакте с мастерами детского кинематографа — в одном строю.

Австрийский журналист Френк Гарди утверждает, что в Советском Союзе есть один привилегированный класс — это дети. Само существование, многолетняя деятельность студии имени Горького — единственной в мире студии детских и юношеских фильмов — яркое доказательство этому.

Я не встречала подростка, который не знал и не любил бы лучшие фильмы, созданные мастерами студии — А. Роу, И. Фрэзом, С. Герасимовым, М. Донским, Л. Кулиджановым, Ю. Егоровым, Я. Сегелем, С. Ростоцким, И. Шатровым и многими другими, не смотрел бы их картины снова и снова. И как педагог могу засвидетельствовать: та живая непосредственность реакции ребят, какая возникает после просмотра хорошего, умного фильма, тот шумный, заинтересованный разговор, который объединяет и детей, и взрослых, и учеников, и нас, их учителей,— дает подчас куда больший воспитательный эффект, чем множество школьных запланированных мероприятий.

...Когда идет фильм, я люблю наблюдать за лицами ребят. И не знаю зрителя, более благодарного, чем они. Сила эмоционального воздействия кино, помноженная на массовость его аудитории, делают кинематограф сильнейшим средством воспитания.



«Семнадцать мгновений весны», режиссер Т. Лиознова. 1973

В дни юбилея от имени всех учителей страны хотелось бы сказать мастерам студии много добрых и теплых слов, пожелать им больших творческих побед. Но еще лучше — пусть скажут те, для кого предназначены фильмы студии,— сами дети.

Вот что написали по этому поводу члены эстетического клуба «Лира», уже два года существующего в нашей школе: «Дорогая студия, поздравляем вас. Кто-то сказал, что вам пятьдесят, а мы думали, вы наш ровесник...»

«Фильм «Доживем до понедельника» — событие в нашей жизни. Как хорошо вы нас понимаете! Спасибо».

«Минута молчания» — это то, чего мы не испытали, но поняли сердцем...»

«Чудак из 5-го «Б» — просто здорово посмотреть фильм про себя. И откуда вы все знаете?»

«Дорогая киностудия имени Горького!

Мы учимся в девятом классе школы № 42 города Люберцы Московской области. Нам очень повезло. У нас замечательная школа — просто дворец. У нас есть плавательный бассейн и свой кинотеатр. А если говорить по совести, то больше всего мы любим спорт и кино. Приезжайте к нам. У нас работает музыкальный клуб. Есть у нас и свой кинолекторий, где мы учимся смотреть фильмы, не просто глазеть, а понимать, критиковать, анализировать.

Дорогие режиссеры Сергей Герасимов и Марк Донской! Ждем вас к себе в гости. Но на всякий случай, послушайте, что мы хотели бы увидеть в кино.

Через год мы кончаем школу. Может быть, к тому времени появится фильм о выпускниках-75, который коснется вопросов любви, этики, взаимоотношений между юношами и девушками, культуры поведения, выбора профессии?»

Это только немногие из писем, которые написали наши ребята, узнав о юбилее студии. Есть еще много хороших слов в запасе, и мы будем рады высказать их в тот счастливый день, когда — можно же помечтать!— к нам в гости, в наш клуб «Лира», в наш прекрасный кинозал придут представители любимой и уважаемой всеми нами студии. Ведь ребята уже не удовлетворяются только просмотром картин. Они хотят знать все об их создателях.

И мне думается, что эти встречи нужны всем — и детям, и учителям, и работникам кино.

Люберцы

«Москва — Кассиопея», режиссер Р. Викторов. 1974

С. Абрамов, С. Кружков

Юрий Озеров в работе и размышлениях

Последние кадры второго фильма многосерийной эпопеи «Освобождение» — «Прорыв». В тесном «додже» капитана Цветаева — гости. Все сидят вокруг ящика из-под снарядов, на котором вместо скатерти расстелена плащ-палатка. На ней — елка, сделанная из картона. Стоят раскрытые консервы и бутылки с пестрыми этикетками. Все это принес капитан Орлов. Вот он раскупоривает бутылку, ловко орудуя финкой — ударяет ею прямо по горлышку:

— Подставляй бокалы!

Они чокаются жестяными кружками, расплескивая тягучий трофейный ром, наперебой произносят тосты, тосты веселые и лихие — под стать им самим — веселым и лихим, когда они, поглядывая на часы, ждут наступления нового, сорок четвертого года. И вдруг говорит Зоя, медсестричка Зоя, тихая и будто бы даже испуганная всем этим праздником на колесах — на пути из сорок третьего в сорок четвертый:

— За то, чтобы вы все... были живы. Чтобы все мужчины были живы... Иначе мы умрем без вас... Мы просто умрем...

И тогда кричит капитан Орлов — бесшабашно, яростно, словно рисуясь этой яростью и бесшабашностью:

— Мы с Цветаевым — вечны... заговоренные!

Они дойдут до Берлина и вернутся назад — в свои города и в свои дома. Они еще тысячу раз будут убиты, ранены и контужены и все-таки дойдут до Берлина и вернутся назад. Потому, что они — вечны.

Красивое слово —«вечный». За ним —«пароходы, строчки и другие долгие дела», за ним — вечный огонь на братских могилах, за ним — главы в учебниках для средних школ. Но все это потом, позже. А тогда эти парни не были вечными. Они были веселыми — да! лихими — да! Бесшабашными гуляками и отчаянными храбрецами, которые любили жизнь и не хотели умирать. Вот почему неправ был Орлов, когда не принял всерьез странный тост медсестрички Зои. А она была права. Она не хотела, не знала красивого слова «вечны». Она пила за то, чтобы все оста-

лись живы — капитан Цветаев, капитан Орлов, два розовощеких лейтенанта, только-только из училища, даже шинельки не обносились, не смялись.

И был среди них, наверное, или среди других таких же парней — капитан Юрий Озеров, который еще не знал, когда закончится эта война, и не стал еще тогда майором, и не пришел еще во ВГИК, в мастерскую Игоря Савченко, и уж, конечно, не думал о том, что лет эдак через двадцать пять покажет миллионам зрителей этот полутемный «додж», этот импровизированный стол, этот трофейный ром и долгий путь в ночь и снег — из сорок третьего в сорок четвертый. Из сорок третьего, переломного — в сорок четвертый, победный.

Когда мы спросили Озерова-режиссера: кто ближе всех — по духу, что ли, по характеру, по судьбе, наконец,— в фильме ему самому, Озерову-капитану, он ответил:

— Помните, есть такой капитан Орлов? Его Борис Зайденберг сыграл...

Вряд ли эта близость возникла у режиссера еще тогда, когда сценарий только создавался. Нет, и мысли такой у него не было: писать одного из героев «с себя». Но в том-то и дело, что судьбы людей, прошедших войну, как говорится, «от и до»— от тяжелого сорок первого — до майских салютов сорок пятого,— судьбы эти во многом похожи. Они повторяют друг друга, порой в мелочах: в одно время приняли взвод, в одно время получили орден, в одно время — ранение или контузию.

И Озеров говорит, будто извиняется:

— Чем-то он меня напоминает... Чем-то...

А чем?

Мы не знаем, кем был Орлов до войны, да и неважно это: война выявляет характеры лучше пресловутого «пуда соли». И мы легко можем предположить, кем Орлов станет после войны — хорошим председателем колхоза или директором завода: и смекалка есть, и разум, и умение руководить, и энергия.

... А Озеров мечтал стать актером.

Он мечтал стать театральным актером и, пожалуй, не мог и представить себе какую-либо иную профессию. Этому способствовала вся обстановка в семье Озеровых. Сейчас в просторном кабинете Юрия Николаевича с окнами на всю Москву — двенадцатый этаж, как на ладони церквушки старой Пречистенки, причудливые крыши арбатских переулков, новые прямоугольники проспекта Калинина — о том времени напоминают фотографии, различные портреты маслом и акварелью. Вот отец, известный певец, прекрасный драматический тенор. Пел Отелло, Хозе, Садко — народного артиста РСФСР Николая Николаевича Озерова отлично помнят старые завсегдатаи Большого театра.

А вот фотография прямо-таки уникальная: на стуле сидит маленький Юра Озеров, а сзади стоят его мать и Константин Сергеевич Станиславский. Великий режиссер положил руку на голову мальчика, словно благословляя его.

— Мы жили тогда в старом доме у Земляного вала,— вспоминает Юрий Николаевич.— Это был, что называется, открытый дом, всегда полный гостей. Сейчас иначе живут: в гости идут — за неделю созваниваются, готовятся, как бог знает к чему, а тогда — проще. С отцом дружили и часто бывали у нас Москвин и Тарханов, Нежданова и Собинов, Шмидт и Кольцов — всех не перечислишь. Я слушал их разговоры, жил театром, дышал театром, не мог без театра. Тайком писал стихи, разучивал монологи. Как, по-вашему: какую, кроме актерской, я мог избрать для себя карьеру?

Но время решило иначе, и в тридцать девятом мечтавший стать актером Юрий Озеров становится солдатом. А с июня, с памятного июня сорок первого года рядовой-связист Озеров начисто забывает об актерской судьбе. Начинается судьба иная — военная. И вот тут-то путь Озерова и путь Орлова начинают соприкасаться, идти где-то рядом — может быть, до поры. Озеров командует взводом (еще даже не успев получить офицерского звания!), и Орлов, вероятно, командовал взводом еще «до фильма», до Курской дуги. Озеров принимает роту, потом — батальон, из «старлея» превращается в капитана. И в фильме капитан Орлов поднимает в атаку свой батальон. Они закончат войну майорами —

Ю. Озеров в годы войны

и Озеров и Орлов, и судьбы их снова разойдутся. О судьбе Орлова мы можем догадываться. Озеровскую мы знаем.

Он сражался под Москвой и в Карпатах. Был в числе первых, кто вошел в Польшу, в Восточную Пруссию. Он закончил ускоренные курсы Военной академии имени Фрунзе и служил в штабе армии, принимал участие в разработке крупных военных операций.

Но кончилась война, и майор Озеров вспомнил о своей мечте, о планах, которые вынашивал всю свою далекую довоенную жизнь.

Судьба майора Озерова типична для его поколения — тех, кто «ушел не долюбив, не докурив последней папиросы». Кончилась война — и предстояло и долюбить, и доучиться, и, если хотите, догнать свое время. Словом, начать все сначала.

— Я семь лет служил в армии,— говорит Озеров.— В тридцать девятом сразу после школы ушел рядовым: знаете «ворошиловский призыв»? И войну начал рядовым. Вот еще пять лет накиньте. Почти пять... Как их считать: год за два? Да не в этом дело — хоть за два, хоть за три. Я все равно хотел начать все сначала — с азов. Со студенческой скамьи, рядовым...

Опять рядовым. Сколько ж можно?

— Я очень хотел учиться. Очень! Как и до войны — стать артистом.

Пришел в ГИТИС на курс Б. Е. Захавы и, конечно же, был принят. Во-первых, способности. Во-вторых, ясно: фронтовик, майор, орденоносец. И Юрий Озеров становится студентом первого курса актерского факультета ГИТИСа. Вдруг...

— Меня хватило на три дня — и все, выдохся, не выдержал,— вспоминает о том времени Юрий Николаевич.— Мне, оказывается, надо было еще научиться учиться, простите за каламбур. Я на фронте сотнями людей командовал, а тут — этюды актерские, скакать там, по сцене, ползать и прочее. Не сумел перестроиться: на это нужно время, а меня сразу будто с лодки посреди реки бросили — плыви, фронтовик. В общем, подал я заявление: спасибо за все, но сначала разрешите к студенческой среде привыкнуть. Переведите, пожалуйста, на театроведческий. Перевели, там полегче было...

У нас, кажется, только Юрий Бондарев и Владимир Басов в «Тишине» коснулись этой проблемы. Вот пришел с фронта боевой командир — со своими привычками, прочно укоренившимися за четыре года войны. Привычки эти — управлять людьми, самому принимать решения, от которых порой зависела жизнь этих людей: десятков или сотен. А ему — рядовым. А на него покрикивают: не так, мол, не то. Каков процесс адаптации боевого командира и рядового студента? Как важно, как интересно тщательно исследодовать, а потом сделать выводы об этом трудном, болезненном, а иногда и безысходном процессе!

Война выжимала из людей все: силы, нервы, здоровье. Озеров смеется:

— Я везучий: живым вернулся!

«Сын»

Сейчас он смеется, а в первые месяцы после возвращения в Москву кричал по ночам: снилась артподготовка, танковые атаки, штыковые бои. И давление — под двести. И нервы — ни к черту. А все-таки он везучий: выжил.

Но теперь нужно было научиться жить.

На науки он набросился яростно, словно изголодавшись. За полгода окончил первый курс театроведческого, а еще по ночам писал пьесы, сценарии. А по вечерам не пропускал ни одного спектакля, фильма. Особенно увлекся кино.

— Ленинскую формулировку о том, что «из всех искусств для нас важнейшим является кино», я сначала воспринимал как-то абстрактно, по-зрительски, что ли. Но потом она вошла, как говорится, в плоть и кровь, и я понял — если и суждена мне жизнь в искусстве, то им будет только кинематограф. И я решил «изменить» театру.

И снова Юрий Озеров начал рядовым.

Он бросил театроведческий и пришел во ВГИК. Сразу не приняли, но он был упорен, настойчив, ходил, доказывал. И все-таки неизвестно, как бы сложилась его судьба, если бы не случай, который свел его с Игорем Савченко.

Но Савченко, которому Озеров понравился, вел тогда второй курс. Он сказал: «Сумеешь пробить разрешение в Министерстве и сдать все экзамены — будешь учиться у меня». Озеров сумел.

Он сдал сразу двадцать три (!) экзамена — и вступительные и за первый курс. Сдал — и стал студентом второго курса режиссерского факультета, курса, который вел И. Савченко.

У Савченко было два «конька». Во-первых, он считал, что не может быть режиссером человек, не умеющий написать сценарий. И он заставлял своих учеников одно время только писать — не ставить. Порой им это казалось скучным, лишним, прихотью учителя, чуть ли не повинностью. Но потом повинность стала потребностью. Не удивительно, что большинство из тех, кто учился у Савченко, стали и режиссерами и сценаристами — Озеров, Алов, Наумов, Миронер, Хуциев, Фигуровский.

«Большая дорога»

Вторым его «коньком» было стремление показать ученикам кинематограф, так сказать, изнутри, сразу же познакомить их со всей «кухней». Своих студентов Савченко брал к себе на фильм младшими ассистентами. Так третьекурсник Юрий Озеров стал ассистентом на картине «Третий удар».

Сейчас нет нужды подробно говорить о той давней ленте — она была сделана в духе своего времени и не могла быть сделана иначе — но, наверное, весьма символично, что работа Озерова в кинематографе началась именно с военного фильма. Ведь это была его тема, тема майора Озерова, познавшего войну «от и до». Ради нее, возможно, он и пришел в кино. Но должно было пройти свыше полутора десятков лет, прежде чем Озеров решит сам взяться за эту свою тему, прежде чем он по-новому, по-своему взглянет на события войны, осмыслит их с позиций сегодняшнего дня.

Он должен был пройти длинный путь, путь поисков, путь находок и ошибок, а главное — путь учебы.

После смерти Савченко — а он умер очень рано, в сорок с небольшим — Озеров попал на курс к Григорию Александрову, ассистентом на фильм «Композитор Глинка».

— Если Савченко учил нас писать сценарии, уделяя особое внимание кинодраматургии, то Александров в первую очередь — искусству монтажа,— рассказывает Юрий Николаевич.— Александров, как, впрочем, и другие наши кинематографисты старшего поколения — Пудовкин, Эйзенштейн, является виртуозом в этом деле. И сейчас зарубежное кино вновь и вновь обращается к их опыту. А у нас почему-то многие забывают об этой прекрасной школе монтажа. Снимаем порой длинные и скучные панорамы, называя это — «интеллектуальный кинематограф». А я, ей-богу, до сих пор не могу понять, что значит сей термин. Ведь каждый фильм в первую очередь должен быть умным. Но, простите, может быть, мы отвлеклись...

Озеров заговорил горячо, страстно — мы едва успевали записывать, и только хотели возразить ему на последнюю фразу, как он сделал это сам:

— Впрочем, нет, не отвлеклись. Все сказанное относится и ко мне и к фильму «Освобождение». Так, например, для показа в США был подготовлен специальный вариант, более лаконичный и динамичный. Наверное, что-то и потерялось, но в целом фильм не проиграл. Я не испытывал никакого чувства протеста. Более того, если бы я сейчас заново стал снимать «Освобождение», то и снимал бы и монтировал иначе.

— Но что же помешало раньше?— вопрос буквально слетел с языка.

Озеров улыбнулся:

— Автору нелегко быть объективным. Тем более сразу, по горячим следам. Как-то жалко себя сокращать. И трудно. Нужны квалифицированные режиссеры-монтажеры. А у нас их практически нет. Вспомните «Мать» Пудовкина. Какой, я бы сказал, пулеметный монтаж! А мы разучились «монтажно сни-

мать». И видим порой на экране частые повторы, затянутые псевдозначительные сцены, а в результате — фильмы ни о чем. Это уход от действительности, уход от того, во имя чего мы должны работать.

Не только сидя на американской премьере собственного фильма, Озеров приходил к этим убеждениям. Об этом же он думал и тогда, когда взялся снимать коротенькую ленту — всего одна часть — об Олимпийских играх в Мюнхене. Олимпиада — это и праздник спорта и символ единения, дружбы молодежи мира. И было решено, что фильм о ней снимут несколько режиссеров различных стран. Каждому досталась своя тема. Озеров снимал старты.

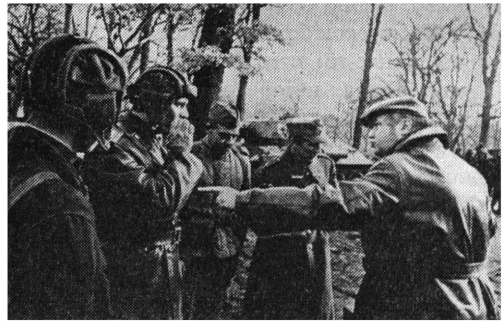
Что за этим коротким словом в спорте? Напряжение, ожидание — тревожное и томительное или уверенное и легкое? Взрыв скорости и взрыв страсти? Страх перед началом или начало победы?

— Я снова как бы заново учился,— говорит Озеров,— учился укладывать, казалось бы, бесконечный сюжет в короткие десять минут, отведенные каждому из нас...

Вот так: снова учился. А почему бы и нет? В конце концов, «Освобождение»— фильм, получивший самую высшую оценку — Ленинскую премию,— не вообще итоговая, конечная работа (когда можно спокойно почить на лаврах), а лишь «промежуточный финиш» на долгом и трудном пути к своей теме, к теме, которую он выносил сначала за четыре года войны, а потом — за двадцать лет учебы.

В эти годы входят фильмы во всем различные — документальные и игровые, лирические и музыкальные, героические и комедийные. И тем не менее, несмотря на всю их разноликость, непохожесть, по ним можно проследить путь режиссера. Ибо каждый фильм не просто отражал какой-то определенный этап в его творчестве, каждый был для него школой, где он получал новые знания.

Первая лента, которую снял начинающий



На съемках фильма «Освобождение»

режиссер Юрий Озеров, была документальной: о Никитском ботаническом саде. Это было словно какое-то отдохновение для майора Озерова, в ушах которого еще звучали разрывы снарядов. Нужно было если не забыть войну, то забыться, отвлечься, привыкнуть к мирной тишине. И первый фильм, фильм о цветах, получает диплом на международном кинофестивале.

Если в той картине режиссер наслаждался природой, покоем, то в следующей — радость уже не «тихая». Наоборот: блеск, феерия, фильм о цирке, о цирковой молодежи, открывший нам, кстати, «солнечного клоуна» Олега Попова — тогда молодого начинающего жонглера. Этот фильм тоже получил фестивальную премию. Затем еще одно ревю — только музыкальное —«В праздничный вечер» и, наконец, первый художественный фильм «Сын», снятый по сценарию Татьяны Сытиной.

Вспомнив о «Сыне», Юрий Николаевич встал из-за стола, прошелся по кабинету, подошел к окну, откуда открывалась великолепная панорама города, чуть подернутого сизой дымкой тумана.

— Люблю Москву,— медленно произнес он.— С детства просто не представляю себе жизни в другом городе. Не буду говорить о фронте, о тех годах, но и сейчас, стоит на какое-то время уехать из Москвы, сразу начинает мучить ностальгия.

(Здесь, если можно, небольшое лирическое отступление. Один из нас впервые смотрел картину «Сын» далеко-далеко от Москвы, во Владивостоке, во время службы на Тихоокеанском флоте. И в те годы его тоже, естественно, мучила ностальгия, он особенно тосковал по Москве, по дому и был до слез благодарен авторам за то, что одним из героев фильма был его родной город, Москва, ее улицы, переулки, которые он с жадностью узнавал, ее «высотных зданий башни, квадраты площадей»...)

Озеров замолчал, любуясь в сотый, наверное, раз открывающимся видом, и продолжал:

— «Сын» для меня фильм во многом этапный. Ведь мы снимали его прямо на улицах города. Снимали часто скрытой камерой, среди ничего не подозревавших людей. Жизнь, быт Москвы пятидесятых годов органически вплетались в ткань картины.

... Первый художественный фильм — и в нем что-то новое, то, о чем можно сказать «впервые». И в следующей ленте, хотя она и не имела с предыдущей ничего общего — та о современности, эта историко-революционная —«Кочубей», тоже новинка — впервые на широком черно-белом экране были таким образом сняты кавалерийские атаки, были так показаны бои гражданской войны. А затем комедия «Большая дорога»— о Ярославе Гашеке, человеке, придумавшем бравого солдата Швейка. И здесь режиссер продолжал поиск необычных решений: в этом озорном, веселом фильме Озеров соединил игровые сцены с мультипликацией.

Разные фильмы, разные жанры, разные темы, разные методы съемок. Но внимательный взгляд может проследить процесс накопления опыта, процесс становления режиссера, процесс подхода к своей теме, о которой Озеров не забывал все эти годы.

Впрочем, он сам говорит несколько по-иному:

— В Голливуде, например, считают, что режиссер должен набить руку. И хотя у нас многие оспаривают этот термин, я с ним согласен. Вообще полагаю, что режиссер кино — это человек от сорока лет. Он должен обладать энциклопедическими знаниями о кино. Должен уметь заменить и осветителя, и художника, и гримера, человека любой кинопрофессии. А это приходит лишь с годами, с практикой, с «набиванием руки». Я понимал — прежде чем я с полным правом смогу приступить к разработке своей темы, я должен пройти хорошую школу.

Озеров прошел ее. И не только как режиссер. За эти годы им были написано несколько сценариев (а первый — на студенческой скамье), поставленных и лежащих еще в «портфеле». И, начиная работу над грандиозной киноэпопеей, Озеров не раз поминал добрым словом своего первого учителя, Игоря Савченко, который заставлял всех своих учеников писать сценарии.

«Освобождение»

— «Авторский кинематограф», как правило, подразумевает в одном лице и режиссера и сценариста. Бывает, конечно, что режиссер по-своему трактует чужое литературное произведение, иначе, чем автор, расставляет акценты. Однако и в этом случае он становится соавтором, даже если в таком качестве его фамилия не упоминается в титрах. Авторский кинематограф это — чаще всего — режиссерский кинематограф. Ибо нельзя талантливо чувствовать то, что внутренне остается тебе чужим. Именно поэтому закономерно, что режиссер становится автором (соавтором, назовите, как хотите, не в этом дело) сценария, чтобы освоить материал полностью, «пропустить его через себя». Лишь тогда не замысел будет талантлив, а ф и л ь м — цельное авторское произведение.

Так считает Юрий Озеров.

Если же тема будущего фильма выстрадана режиссером, вынесена им из окопов, из тесных штабных землянок, из шумных телетайпных залов, где на желтых лентах — сведения о наступающих армиях, если эта тема прожита за четыре бесконечных года войны — значит, этот фильм полностью его. И на с в о ю тему он должен делать только с в о й фильм.

Работу над «Освобождением» Озеров начал с работы над сценарием.

Герои реальные и прославленные действуют в фильме вместе с героями вымышленными. Их личные судьбы, их пути в картине — как, впрочем, было и на фронте — не перекрещиваются. Но это была их общая война — маршала Жукова и сержанта Колосовского, генерал-полковника Москаленко и капитана Цветаева, генерала армии Рокоссовского и полковника Громова.

У Семена Гудзенко, прекрасного фронтового поэта, есть такие строки:

> У каждого поэта есть провинция.
> Она ему ошибки и грехи,
> Все мелкие обиды и провинности
> Прощает за хорошие стихи.

И у меня есть тоже неизменная,
На карты не внесенная, одна
Суровая моя и сокровенная,
Далекая провинция — война.

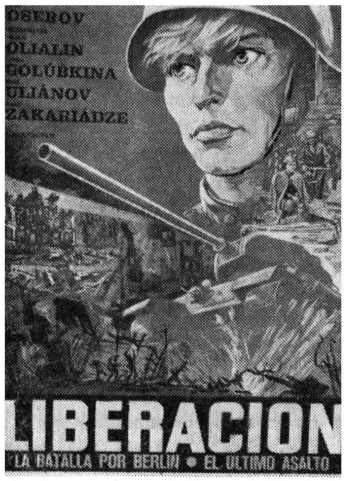
Много фильмов было на военную тему — о подвигах и героизме, о фронтовой любви и дружбе, о счастье победы и о горечи поражения — обо всем. Юрий Озеров снял фильм обо всем этом и, кроме того, о самой войне. Именно война, Великая Отечественная — главное действующее лицо фильма «Освобождение». И все поступки героев, судьбы их и характеры показывают нам в о й н у.

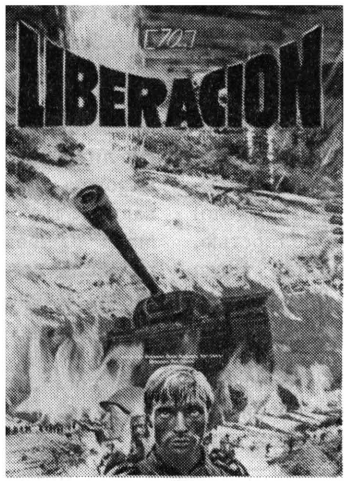
— Здесь дело даже не только в том, что это тема моей юности, моей молодости, что я давно вынашивал ее, мечтал о ней,— говорит режиссер.— Незадолго до того, как я взялся за работу над «Освобождением», на Западе вышло несколько фильмов о войне, где была смазана или принижалась роль Советской Армии, советского народа в победе над фашизмом, где извращалась история. И мне, как старому солдату, было нестерпимо обидно видеть подобные ленты. Мне хотелось сделать фильм о нашей недавней истории, рассказать о том, как все было на самом деле.

Так получилось, что главный режиссер фильма за четыре военных года был и солдатом и офицером, командовал взводом и батальоном, работал в генштабе и штабе армии. Он видел и знал войну, так сказать, на разных уровнях — так, как потом показал ее зрителям.

Вот когда режиссер Озеров снова превратился в майора Озерова, корректирующего с командной вышки наступательные действия целого корпуса (было, кстати, и такое в его военной биографии). Режиссер — командир на съемках, и Озерову снова пришлось командовать танками, авиацией, артиллерией, тысячами людей. Достаточно вспомнить, что в съемках фильма «Огненная дуга» участвовало более пятисот единиц техники — танков, пушек, самолетов, автомашин. Сначала была адовая работа: просто найти, раздобыть их в наши дни — старые «тридцатьчетверки», еще не ставшие памятниками воинской славы, винтомоторные самолеты, которых давно нет на вооружении. А немецкая техника: всякие там «тигры», «пантеры», «мессершмитты» и «фокке-вульфы»? Короче говоря, после съемок всех пяти картин на «Мосфильме» образовалась целая воинская часть. Учебно-тренировочные самолеты при должном камуфляже все-таки превращались в «мессершмитты» и «ИЛы». Но современные военные летчики, привыкшие к огромным

Рекламные плакаты фильма «Освобождение»





скоростям и высотам, просто не могли совершать на них фигуры высшего пилотажа. И тогда — как в сорок третьем, под Курском и Орлом!— за штурвалы сели фронтовые летчики, герои минувшей войны, только постаревшие на четверть века. Постаревшие, но не потерявшие мастерства. Они летали на бреющем над полем сражения, на высоте едва ли сорок метров — это когда взрывы поднимали фонтаны земли в воздух на шестьдесят метров!

— Во время войны я закончил ускоренный курс Военной академии имени Фрунзе,— говорит Озеров,— и там нас учили, что в бою должно осуществляться полное взаимодействие всех родов войск. В кино этот закон имеет еще большую силу. Ведь камера ждать не станет. Опоздай, к примеру, авиация, и эпизод надо переснимать. Нам — и мне тоже — весь «бой» необходимо было рассчитать чуть ли не по секундам. Авиация, скажем, базировалась в пятидесяти километрах от места съемок. Значит, по нашему сигналу она должна была подняться в воздух и появиться над полем боя именно в тот момент, когда должны были пойти танки, заговорить артиллерия, начаться взрывы. Все в одну секунду. Как раз тогда, когда я скомандую: «Камера!»

Озеров рассказывает нам об этом спокойно, деловито, как об обычной съемке, ну, может быть, чуть потруднее обычной. А ведь это еще и бой. И в этом бою, где участвовали солдаты и офицеры Советской Армии (в качестве актеров), им приходилось потруднее, чем иной раз на ученьях. Это не наше мнение и не Озерова. Это мнение офицеров, которые приходили к «командному пункту» после очередных съемок, приходили грязные, вспотевшие, смертельно уставшие и с искренним изумлением признавались режиссеру: «А мы думали, что кино — это так, шуточки...»

Вот они — шуточки. Один взрыв, киновзрыв — два килограмма тола. Скажем, налети танк на такой взрыв — и гусеницы будут сорваны и, что еще страшнее, экипаж контужен. В «Огненной дуге» одновременно в кадре было двести пятьдесят взрывов — пятьсот килограммов тола! Это поначалу. Потом пришел опыт, и в последних фильмах число взрывов доходило до тысячи. Майор Озеров, сидя на командной вышке и корректируя действия корпуса тридцать лет назад не думал о том, что взрыв снаряда кого-то случайно заденет, контузит, убьет, не дай бог. Он не думал об этом, потому что шла война. Режиссер Озеров, сидя на такой же вышке, куда сходились провода десятков телефонов (к саперам, к авиаторам, к артиллеристам, к пехоте, к танкистам...) и командуя «Камера!», все время думал только об этом.

— Инфарктная была работа, — говорит он.— Врагу своему не пожелаю. А потом еще приходит директор картины и спрашивает: кто будет отвечать за трюковые сцены? Кто будет отвечать? Я, конечно, кто же еще...

Снимается, к примеру, эпизод: танкисты в горящей одежде выскакивают из подбитого, но еще движущегося танка. В таких эпизодах участвовали и хорошо подготовленные мосфильмовские трюкачи, каскадеры и совсем неподготовленные артисты. Актеры надевали одежду, пропитанную специальным составом, который сам горит тридцать секунд. Ровно. Потом уже загорается одежда. Вот и успей за тридцать секунд поджечь самого себя или друг друга, секунд десять подождать, пока костюм разгорится, откинуть люк танка, выскочить, броситься на землю, выкатиться из кадра, где уже ждут с водой или одеялами — тушить.

— Иной раз ждешь, пока выскочат и — валидол под язык: а вдруг люк не откроется, а вдруг еще что-нибудь?...

«Вдруг еще что-нибудь» за пять лет съемок фильма ни разу не случилось.

— Я везучий,— повторил Озеров.

Он везучий. Он выжил, он пришел домой победителем, он сделал фильм о войне, и фильм этот увидели сотни миллионов зрителей. Думал ли тогда, в сорок первом, солдат Озеров, что его «Битву за Берлин» через тридцать с лишним лет будут смотреть в Берлине немцы и будут плакать, не стесняясь слез, вновь переживая время освобождения мира от коричневой чумы?

Никто никогда не снимет больше такого фильма, такого, как «Битва за Берлин». И совсем не потому, что лучше снять нельзя. А потому, что нельзя снять реальнее. Потому, что Озеров, действительно, везучий. Взятие Берлина снималось прямо на улицах — по разрешению Берлинского магистрата — там, где в сорок пятом с боями прорывались наши войска. Там, где еще сохранились разрушенные войной здания — в самом центре города. Больше никто никогда не снимет такой фильм, потому что нет больше тех зданий, тех руин. Они снесены, и в центре столицы ГДР высится прекрасный отель «Берлин», телевышка, новые дома. Вот еще почему плакали и волновались пять миллионов немцев, посмотревших фильм: они видели все, к а к б ы л о. Как было в действительности.

Во время беседы с Юрием Николаевичем мы неоднократно возвращались к этим словам —«как было в действительности».

О войне было снято много фильмов...

— То были фильмы, — считает Озеров, — где подход к теме войны был все-таки принципиально иным. Показывались отдельные эпизоды войны — типичные, но придуманные, не конкретные. Показывались люди войны, но опять же в образах собирательных. Мне же хотелось сделать совсем иной фильм. Мне хотелось рассказать о войне, какой она была, сделать фильм в жанре исторической хроники, жанре, на мой взгляд, ныне самом популярном в мире. Впрочем, почему только ныне? Шекспир писал исторические хроники, писал о своем времени, полном страстей. Но Шекспиру, если позволительно так выразиться, и не снилось то бурное клокотание страстей, те грандиозные битвы умов, которые характерны для нашей эпохи.

Мы часто говорим о том, что искусство призвано воспитывать в молодом поколении благородные чувства любви к Родине, советский патриотизм. Здесь, по-видимому, нужно очень точно чувствовать не только близость этих двух понятий, но и определенную разницу между ними. У нас есть и книги и фильмы — прекрасные, талантливые, волнующие,— в которых прослеживаются истоки этого чувства — любви к Родине. Об этом поется в песнях: «С чего начинается Родина?— С картинки в твоем букваре...» Песня хороша, поэтический текст в ней неоднозначен, он вызывает ассоциации, он рассчитан на соразмышление с автором... Но ведь некоторые «картинку в букваре» склонны понимать буквально. И тогда появляются прямо-таки буколические произведения, абстрактно-растроганные и чувствительные. Чувствительность эта, конечно, никакого отношения к великому и мудрому чувству любви к Родине не имеет. Потому что истинная любовь к Отчизне — это не просто светлая созерцательность, это любовь обязательно активная, требовательная, непримиримая ко всему, что эту любовь оскорбляет, что способно нанести Родине хотя бы малейший ущерб.

В кинематографе у нас, как мне кажется, есть картины, где такая созерцательность становится ведущей интонацией. Это касается и некоторых фильмов о войне. Были прекрасные, гуманные антивоенные картины — они показывали страдания, которые война несет народу, и тем еще и еще раз оттеняли великий его подвиг. Но были и такие фильмы, что уловили лишь интонацию, а не суть подобного подхода к военной теме — и тогда возникли картины расслабленные, унылые. Но ведь назвали же минувшую войну в народе Великой Отечественной — потому что была эта война не только открытой раной нашей, но и нашим великим подвигом, нашей славой.

Свою задачу в искусстве я вижу в том, чтобы этот подвиг показать во всем его величии и размахе. Чтобы прославить народ, способный не только вынести выпавшие на его долю испытания, но и мужественно, гордо и победно завершить войну, неся миру освобождение от коричневой чумы фашизма. Мне хочется, чтобы фильм, посвященный Отечественной войне, вызывал в зрителе, особенно в молодом зрителе, родившемся после победы, прекрасные чувства гордости за свой народ, чувства п а т р и о т и з м а — активные, действенные, боевые по самой своей природе. Чтобы кинематограф в полной мере вы-

полнял свою задачу воспитания этих чувств в молодом поколении.

И было очень радостно получать отклики от наших зрителей, писавших о том, как взволновал их в фильме «Освобождение» пафос всенародной борьбы. Эти отзывы мне дороги потому, что сам размах нашего фильма, о котором так много писали, чрезвычайно далек по своей сути от размаха иных зарубежных боевиков с многотысячными массовками. Не поразить мы хотели зрителя, а просто вернуть в атмосферу войны освободительной, народной — «священной войны». Показать, к а к это было.

Я знаю, что пять фильмов «Освобождения» просмотрело несколько сот миллионов человек более чем в ста странах. И успех картины — не сочтите эти слова нескромностью с моей стороны — я отношу не к тому, что найдено верное режиссерское решение, что написан хороший сценарий. Нет! Выросла новая генерация, которая интересуется историей, которая хочет знать, как жили отцы. Зачем что-то придумывать, когда сама история полна таких сюжетов, таких конфликтов, что с ними ничто не может сравниться. Сейчас в мире ежегодно снимается что-то около трех тысяч фильмов. Снято практически «обо всем», вся классика — по нескольку раз, самые разнообразные «треугольники». А история нередко остается в стороне. Причем, не просто в стороне. Она «беллетризуется», она перестает быть историей.

Повторяю: о военном времени было снято много фильмов. Это антивоенные фильмы. Они делают свое великое дело: напоминают, предостерегают, воспитывают. В том, что мы уже двадцать девять лет живем в мире, есть заслуга и художников, писателей, кинематографистов, создающих произведения о тех страшных и грозных годах. Эти произведения, повторяю, приносят неоценимую пользу, они нужны, но... Я не могу ни понять, ни принять

«Освобождение»

время от времени возникающие на экране от начала до конца вымышленные сцены, в которых придуманные авторами герои действуют рядом с вполне конкретными историческими личностями, общаются с ними. Киногерои многих приключенческих лент вторгаются в ставки нацистских главарей, хотя хроника войны точно зафиксировала все сколько-нибудь значительные акции этого рода. Причудливая смесь исторически достоверного и выдуманного подрывает доверие к фильму, на мой взгляд, это неуважение к истории.

Понимаю, что мне могут возразить — есть и совсем иная точка зрения: «знаю, что этого не было, но это могло быть, значит я могу об этом написать». Не согласен с ней. Считаю, что художник должен обуздывать свою фантазию, когда речь идет о конкретных исторических лицах. В противном случае теряется ощущение реальности, исчезает правда.

Хочу, чтобы меня поняли правильно: я вовсе не против беллетристики, не против фильмов и книг о войне, в которых действуют не реальные, а вымышленные герои, совершающие подвиги, ведущие борьбу с врагом. Эти произведения имеют большое воспитательное значение, они нужны. Но я за бережное отношение к истории, за то, чтобы в рассказе о конкретных исторических событиях основными, главными героями были те люди, которые эту историю творили.

Вот почему, приступая к работе над сценарием «Освобождения», мы — Юрий Бондарев, Оскар Курганов и я — решили скрупулезно следовать исторической канве, показать главные события войны, предопределившие ее исход: Курскую битву, которой было положено начало освобождению Европы, форсирование Днепра, прорыв Восточного вала, Висло-Одерскую операцию и, наконец, решающую битву за Берлин. Естественно, что без помощи людей, разрабатывавших эти величайшие сражения, мы не могли обойтись. На первом этапе нам очень помогал Георгий Константинович Жуков, который помнил меня еще с довоенных времен: они с отцом были хорошо знакомы. Тогда не было знаменитых мемуаров маршала Жукова, а была только рукопись, которую мы тщательно штудировали. Мы консультировались с маршалом Коневым, к нам на съемки приезжал маршал Москаленко. Позже главным военным консультантом был утвержден генерал армии Штеменко. С их помощью мы старались показать все в фильме так, как это было в действительности...

Наверное, не все в этом горячем монологе бесспорно, порой нам хотелось перебить Озерова, возразить ему, поспорить. Но каждый раз один удерживал другого — зачем? Ведь это позиция, позиция, не просто «объясняющая» один фильм. Это творческое кредо художника, который все свои дальнейшие планы связывает именно с историческим кинематографом, с жанром художественной исторической хроники.

— Война — уже сама по себе драматургия. Это я говорю как профессиональный военный. Свою задачу как режиссер я вижу в том, чтобы «перевести» борьбу умов, борьбу штабов, высокую стратегию войны на язык кинематографа, дать зрителю, особенно молодому, наиболее точную информацию. Информация — как это было — вот что важно. Самые славные страницы нашей истории, потрясающие страницы, которые были написаны моими сверстниками, людьми, родившимися в начале двадцатых годов, принявшими на себя первый удар войны, должны быть открыты и для нынешнего и для будущего поколений. Но важна не только информация сама по себе. Главное — нравственное значение подобных фильмов.

Озеров снова выходит из-за стола и, заложив руки в карманы домашней стеганой куртки, подходит к противоположной от окна стене. Рядом с многочисленными томами — даже беглым взглядом видно: все больше мемуары, историческая литература — коллекция оружия (страсть режиссера, объездившего мир, или военного, прошагавшего по дорогам Европы?): всякие там красивые турецкие сабли, афганские кинжалы, индейские топорики, неизвестного происхождения шпаги.

— А нравственное значение,— продолжая свою мысль Озеров,— заключается в том, ч...

и это оружие и любое другое, самое страшное, самое смертоносное, должно лежать в ножнах. Вот основная, кардинальная идея и предыдущих и будущих моих фильмов. И я считаю, что показывание войны без прикрас, без какого бы то ни было налета романтики — еще один, пусть маленький, кирпич в фундамент всеобщего мира.

— Значит, и в будущем фильмы о войне?

— В далеком будущем — не знаю. Планов много. Если не о войне, то во всяком случае исторических. Этому жанру я не изменю. Подумайте — сколько здесь еще «белых пятен»: и революция, и интереснейшие двадцатые годы, и первые довоенные пятилетки. Это ведь не просто темы — это готовые сюжеты, конфликты, ситуации. Я имею в виду не фильмы, действие которых происходит в это время. Я говорю о фильмах об этом времени. О том, о чем мы ведем речь на протяжении всей нашей беседы — о реконструкции событий, показе того, что и как было в действительности. Но это пока планы, проекты. А ближайший фильм, точнее, фильмы — снова о войне. О войне и о борьбе, которую вели коммунисты разных стран против фашизма. Фильмы так и будут называться —«Коммунисты».

В какой-то мере эту тему мы затронули уже и в предыдущем фильме «Освобождение». Мы заранее «программировали» выход фильма к зарубежному зрителю и стремились дать в нем обобщенный образ советского характера, того самого характера, который всегда казался «загадочным» и «непонятным» иным «советологам». Хотели рассказать правду о войне не только в смысле полного соответствия фильма исторической реальности, но и в том, гораздо более существенном и глубоком смысле, что война эта для советского народа была войной освободительной, и сознание этой высокой, истинно человечной миссии удесятеряло наши силы в борьбе. Мы стремились раскрыть образ советского воина средствами художественного обобщения — именно этот метод представлялся нам наиболее убедительным и действенным. Пусть это обобщение складывается из десятков, сотен конкретных черт, глубоко индивидуальных характеров, но конечным итогом фильма мы видели именно обобщение, несущее главную правду о советском воине-освободителе.

Прошли уже годы после первых премьер картины. Но и сегодня в кинозалах разных стран Европы и Америки, Азии и Африки люди узнают по фильму эту главную правду. Кому-то она откроет глаза, заставит критичней отнестись к избитым буржуазным теориям о второй мировой войне, принижающим и извращающим роль Советской Армии. Эту политическую работу, которую ведет сейчас наш фильм, живя сегодня самостоятельной жизнью, мы считаем важной, и, повторяю, мы ее имели в виду, еще только задумывая будущий сценарий.

Да, эта сторона дела особенно важна для нас и в новой картине...

... Фильм «Коммунисты»— о людях, посвятивших свою жизнь делу освобождения человечества, о людях, носящих самое высокое в мире звание — член Коммунистической партии. В прологе картины, к съемкам которой уже приступил Озеров, зритель знакомится с потрясающими цифрами. Сто двадцать лет назад в мире было 400 коммунистов. В 1919 году, когда собрался первый конгресс Коминтерна, их было 400 тысяч. В настоящее время — десятки миллионов. Фильм повествует и о рядовых коммунистах и о выдающихся революционерах нашего времени.

В Москве, на улице Горького помещался исполком Коминтерна. В разное время под одной крышей жили Хо Ши Мин, Торез, Тито, Готвальд, Тольятти, Пик, Ульбрихт, Георгиу-Деж. Они возвратились к себе на родину, чтобы бороться против фашизма. Об этих и других лидерах международного коммунистического движения, о советских солдатах, офицерах и генералах — а каждый второй (!) советский воин, пришедший в Европу с миссией освобождения, был коммунистом или комсомольцем — и расскажет новый фильм (сценарий написан Озеровым совместно с Оскаром Кургановым). Зрители увидят героев картины и в минуты наивысшего душевного подъема — во время сражения, и

в спорах, размышлениях о прошлом и будущем. В ситуациях самых различных, но — Озеров верен себе — не придуманных авторами, а исторически достоверных.

Время действия нового фильма — два года двадцатого столетия —1943-й и 1944-й. «Коммунисты» продолжают и дополняют «Освобождение». События, о которых повествует фильм,— это еще одна страница борьбы с коричневой чумой: словацкое восстание, борьба югославских партизан, немецких антифашистов-подпольщиков, восстание в Бухаресте, освобождение Болгарии, Польши, Чехословакии... И поскольку жанр фильма — художественная историческая хроника, то хронология событий тех лет станет своеобразным сюжетным стержнем повествования. Фильм будет сниматься при участии кинематографистов Болгарии, Венгрии, ГДР, Польши, Румынии, Чехословакии, Югославии, в нем должны быть заняты ведущие киноартисты этих стран.

— Я убежден, — говорит Озеров, — что фильм, посвященный борьбе с фашизмом за утверждение коммунизма, может прозвучать как остросовременное произведение. Сейчас, когда в мире происходит процесс потепления благодаря последовательной ленинской миролюбивой политике нашей партии и Советского правительства, когда в отношениях между народами все большее значение обретают реализм и добрая воля, особенно важно помнить уроки истории. Чтобы прошлое не повторилось.

●

... Все поколения мальчишек играли «в войну». А потом вчерашние мальчишки уходили на фронты гражданской, финской, Великой Отечественной. А кто вернулся — те уже смотрели на своих мальчишек, повторяющих их детство, и думали: не дай бог им пережить с наше...

Все поколения мальчишек играли «в войну»: как живуча она, эта игра! И, наверное, играл в нее мальчишка Орлов, и мальчишка Цветаев, и мальчишка Озеров — в войну своих отцов. Они тогда — в начале тридцатых — скакали на горячих «конях», на скаку рубили «саблями». Они еще не знали, что их война будет серьезнее и страшнее. Они еще не знали, как все будет.

... Цветаев шел по черному лесу. Он хватался руками за холодные стволы деревьев, прижимался лицом к мокрой коре. Он вышел на опушку и увидел Днепр с понтонным мостом, по которому шли войска. Добрался до деревянной хаты, бросил адъютанту комдива:

— Лейтенант! Доложите полковнику — капитан Цветаев...

Полковник Громов шагнул через порог:

— Капитан Цветаев?

— Я привел батальон, товарищ полковник,— ответил Цветаев странно спокойным голосом.— Посмотрите в окно. Там все.

Громов посмотрел: четверо солдат, положив автоматы на колени, жадно курили под плетнем на дворе.

— Я привел батальон в составе... пяти человек, в числе которых только один офицер. Но меня не удивляет эта цифра, товарищ полковник,— батальон дрался до последнего патрона.

... Нет, не в такую игру играли тогда, в начале тридцатых, мальчишка Орлов, мальчишка Цветаев, мальчишка Озеров. Они не знали еще, как это будет.

Теперь они знают.

Они везучие. Они пережили то страшное время. И они хотят, чтобы никто и никогда не переживал его. Чтобы молодые, те, которые не знают, задумались, прочувствовали, поняли. Чтобы для будущих поколений игра «в войну» осталась только игрой.

Именно этого хотел капитан Озеров, когда кричал надорванным голосом: «Батальон! В атаку!»

Именно этого хочет режиссер Озеров, когда командует оператору: «Камера — мотор!»

С. Герасимов

Г. М. Козинцев и его «Гоголиада»

Время подводит итоги, определяет реальную цену всего, что человек успел сделать за свою жизнь.

Сейчас начинает поступать в публикацию литературное наследие Г. М. Козинцева, чей вклад в мировое киноискусство и искусствоведение трудно переоценить.

Есть в истории искусства судьбы широко открытые и многошумные. Иной раз — по заслугам, иной раз — по стечению обстоятельств. А есть судьбы глубокие, отмеченные признанием, но еще более значением для дела, которому служил художник умом и сердцем — всем своим существом. Такой была судьба Григория Михайловича Козинцева, и неспроста одну из основных своих теоретических работ он озаглавил «Глубокий экран». Среди понятий, какими оперирует критика, слова «глубокое», «глубокий» даже при частом их употреблении сохраняют свое изначальное значение. Да, впрочем, не так уж и часто встречаются эти слова в современных критических обзорах. Чаще для похвалы прибегают к определениям — «широко», «ярко», «впечатляюще». Да мало ли других роскошных слов в критическом лексиконе...

Козинцев в труде своем был (невозможно привыкнуть к этому слову!) человек глубокий. Я могу это свидетельствовать как ученик и соратник его в течение всей своей сознательной жизни. Обширная и тонкая культура этого художника была результатом жадного, неугасающего интереса к тому, как строился окружающий мир от дальних истоков своих до сегодняшнего дня.

В записках, напечатанных в 11 номере ленинградского журнала «Нева» за 1973 год, он сам с поразительной точностью и беспощадностью раскрывает процесс своего духовного созревания. За короткими фразами, оценками и самооценками, отмеченными откровенностью и блеском ума, открывается глубина души, какую с ходу не наживешь. Открывается труд всей жизни, оборвавшейся в самом живом ее разбеге. И читая строку за строкой, думаешь — как много дано человеку понять и как мало дано жить.

Сейчас перед нами его «Гоголиада», труд, как бы предшествующий сценарию, опубликованному в нашем журнале в конце минувшего года.

С самых ранних фэксовских времен Козинцев сохранил свою беззаветную влюбленность в Гоголя. Он составлял для него, наряду с Шекспиром, сердцевину, самую суть и страсть художественного постижения мира. Эту свою влюбленность он сумел передать и нам, своим ученикам, выполнив тем главный долг учителя — влюбить ученика в свое дело.

Из его рук Гоголь стал и для нас первым учителем искусства видеть, чувствовать, осязать мир в его величественном и неизменном, прекрасном и смешном. И ныне мы начинаем свою школу режиссеров и актеров с Гоголя и Шекспира, твердо зная, что только при встрече с великанами человек испытывает потребность выпрямиться, подняться, вырасти.

Лаборатория Гоголя давно уже стала предметом пытливого исследования литературоведения и искусствоведения самых различных школ и направлений. Феноменальный образный мир Гоголя давно уже перешагнул национальные границы и дал удивительные отзвуки в мировом искусстве и прежде всего в кинематографе. Отзвуки эти очевидны и в творениях Александра Довженко и Акира Куросава, но, может быть, наиболее прямое и полное отражение искусства Гоголя выступило в художественном мироощущении Григория Козинцева. О чем свидетельствуют и эти его рабочие тетради.

Остается поблагодарить первого друга и помощника Григория Михайловича — В. Г. Козинцеву за труд, который она приложила к подготовке предлагаемой публикации.

Григорий Козинцев

«Гоголиада»

Из рабочих тетрадей

Октябрь — декабрь 1969 г.

План фильма «Невский проспект»

●

Зовут Акакий Акакиевич. На чердаке Васильевского острова шевелится дырявое пальто, накинутое на нищую койку. Молодой художник вылезает из-под одеяла, смотрит на начатую картину, берется за кисти.

●

Цирюльник, густо намазав мылом щеки майора Ковалева, взмахивает бритвой, берет майора за нос. Наезд на его (руки?).

Туманный хмурый день над столицей. Львы у Академии художеств. Памятники, колонны. Тишина. Темнеет.

Маленький чумазый человек несет лестницу. Он прислоняет ее к фонарному столбу, чиркает спичкой.

Разом вступает громыхающая полька, экран раздвигается во всю свою широкоформатную огромность, загораются краски.

Мчатся одна за другой кареты, дрожки, орут, свистят, размахивают кнутами бородатые лихачи. Сидят значительные лица.

Юрий Григорович поставит танец Невского проспекта — механический, бессмысленный променад человеческого рода, танец лжи, прикидывания. Марш зла.

●

Цирюльник дома разрезает хлеб: в нем нос.

Ветер насквозь продувает рваное пальтишко Акакия Акакиевича.

●

Главным в этом фильме должен быть конец: художник в горячке; мертвецы, хватающие за шиворот, срывающие шинель со значительных лиц.

Бунт против Невского.

Январь — февраль 1970 г.

Странность гоголевского письма, сдвигов планов реального и фантасмагорического выразить пластами натуральности, условности — почти балета, пантомимы, переключениями цветовой гаммы (черно-белая реальность, яркость фантастических образов).

Примерные актеры:

Пискарев — Даль. Башмачкин — Ярвет, Евстигнеев. Фонарщик — Марсель Марсо. Ковалев — Папанов, Леонов. Нос — Ярвет? Марсо? Цирюльник — Гринько. Петрович — Евстигнеев. Ярвет. Быков.

Герои петербургских трагедий, бедняк, потерявший рассудок, не только Евгений, за которым гонится Медный Всадник, но и Германн, и художник Пискарев из «Невского», перед которым предстали лица неземных созданий без грима, ограбленный Акакий в одном вицмундире.

●

«Петербургские повести» на экране скорее бы всего походили на «Вест-Сайд стори». Петербургский мюзикл. Или балеты Ролан Пти с Зизи Жаннемар. (Я их толком подзабыл, но общее ощущение осталось в памяти.)

●

Город на болоте. Невский на клубящемся хаосе. Город не только Гоголя, но и Достоевского. А не есть ли в конце — бунте Акакия — наводнение: хаос, прорвавший гранит? Во всяком случае, главное, ради чего и стоит ставить: мятеж против окаянной геометрии.

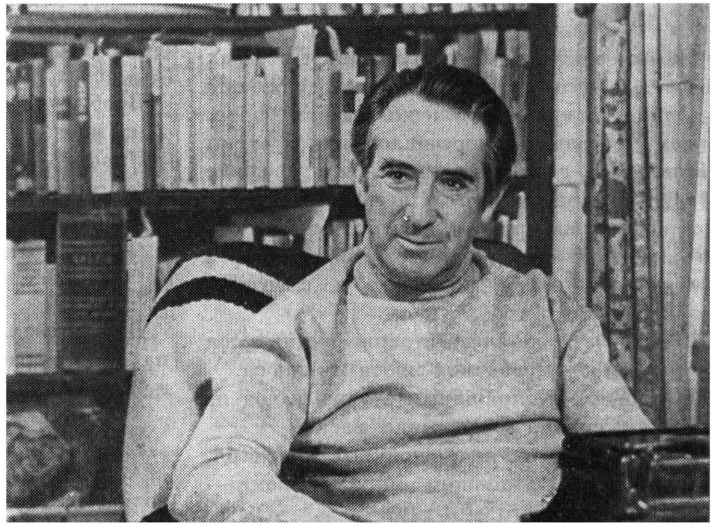
Два движущих начала: живое, естественное чувство — любовь с первого взгляда, страсть к живописи, к искусству, радость хоть от тепла (шинель — тепло во мгле, сырости, в ледяном холоде геометрической жизни).

Удушение геометрией, чертежом жизни вместо жизни: регламент бессмыслицы — Значительное лицо, вознесенное над департаментом; верх и низ канцелярии.

Нос гуляет под руку со Значительным лицом.

Желтый дом в петербургском тумане.

Григорий Козинцев. 1973 год



В соседних камерах Поприщин и Пискарев.

Полюса начал и концов «Портрета», «Невского проспекта».

«Счастливые концы» Ковалева.

●

Сумасшедшая бессмысленная гонка лихачей (по кругу?), кадрили бумаг в канцелярии.

Дурацкий, ничего не имеющий с исступленностью Гоголя, ритм «экранизаций».

Толчея, перенасыщение (Невский через витрины). Бордели и сумасшедшие дома.

●

Значительное лицо распекает Башмачкина: гром его криков несется через все кабинеты и канцелярии, все трясется от ужаса. Акакий бежит через множество помещений.

Над Петербургом крики: воют, лают, визжат, стонут сумасшедшие. Петербургская ночь, все спит; только орут в желтом доме. Акакий бежит по замерзшей Неве.

●

Родичи: фонарщик, нос, черт, ростовщик, портрет. Значительное лицо без шинели — ее украл покойник — мчится по пустым улицам под рев сумасшедшего дома.

Съемки через витрины, арки Гостиного двора.

Не павильоны, а подлинные здания на улице Росси или же все строить с видом на улицы.

Тогда несколько времен года: «Шинель» — зима; «Невский»— туман; «Портрет» — белые ночи.

●

Сюжет Акакия начинать с перемены погоды: первая сцена (обязательно вестибюль) еще в тепле; потом пошел снег: Акакий зябнет. Вообще для всего — выпал снег. Достают из нафталина шубы.

Значительное лицо в компании, где нос. Значительное лицо бывает в борделе.

Конец фильма: крик из сумасшедшего дома несется через вихрь Невского — кареты, люди, вещи, значительные и незначительные лица, всемирное бездушие — все стихает, и лишь одни слова, стон, вопль: «Спасите меня! Возьмите меня! Дайте мне тройку быстрых как вихрь коней! Садись, мой ямщик, звени, мой колокольчик, взвейтеся, кони, и несите меня с этого света!..»

Поприщин в смирительной рубахе мечется в зарешеченной камере желтого дома.

●

То, что писатель перевоплощается в своих героев, общеизвестно. Бальзак, теряющий сознание во время сочинения смерти Горио. В чем же различие перевоплощения и смены масок? Нет сомнения в том, что в конце «Записок сумасшедшего» несется не крик Поприщина, запертого в желтый дом, а непереносимый от отчаяния, прозрения, восторга творчества — крика рождения и смерти — голос Гоголя.

И почти эти же слова странно выливаются из описания путешествия плута Чичикова.

В случае с Поприщиным это не выход из перевоплощения, а срывание маски.

Может быть и иное прикрывание себя, сторон своего духовного мира масками — это у Достоевского.

Говоря о маске, обычно имеют в виду нехитро расписанную балаганную личину. Маска театра, но по сложности и тонкости схваченной скульптором духовной жизни куда более психологически глубока и загадочна, чем мимика даже хорошего актера.

Раньше сама профессия артиста как бы являлась продолжением его облика: комизм Давыдова и Варламова, духовная привлекательность Качалова, лицо Тарханова.

Перечтем «Гамлета», «Лира», Фальстафа — иногда приподнимается маска — это голос одного человека.

Конечно же, Толстой прав.

●

Пляска сумасшедших. Надевание смирительных рубах. Вода на голову.

Кроваво-красные, ярко-зеленые (шагаловские) тона борделя.

●

Нос — двойник Ковалева. Иногда его тень. Они в одинаковом платье, движутся как человек и тень.

Нос — шляпа, которую снимает человек без лица.

●

Невский. Встреча Пискарева и «небесного создания» — блоковская, но «Незнакомка» в вихрях снега. Вернее, падающий снег.

Зеленая, мигающая звезда над ее домом.

Вообще блоковская пьеса («Незнакомка») дает многое для стиля.

Пласты — лирический и гротескный, фантасмогорический.

Танец Башмачкина и шинели.

«Вест-Сайд стори».

●

Два города. Пискарев видит в морозном паре призрачную красоту города (как в фельетоне Дост.).

●

Акакий, если его будет играть Ярвет, должен значительную часть роли играть спиной, профилем, с полузакрытыми глазами. И только два раза огромные, прекрасные глаза Юрия Евгеньевича должны быть отчетливо видны; на плане, когда лицо повернуто к зрителям, глаза широко раскрыты.

Когда он спрашивает молодых чиновников, потешающихся над ним: за что вы надо мной смеетесь? И видна сила горестного недоумения бесчеловечностью — понятия, о существовании которого Башмачкин не подозревал. Другой раз — когда он, мертвецом, срывает шинели с знатных лиц.

Тогда глаза горят беспощадным огнем возмездия, мертвого ко всему, кроме воздания должного, бесчувственного.

●

Па-де-де Акакия и шинели—теплой подруги на вате, которую он себе представляет в воображении.

Что-то от чаплинских идиллий, после которых он, споткнувшись, падал или получал следующий пинок.

Но здесь что-то от блоковских плясок в метели. Из каморки они выходят вдвоем под руку на какую-нибудь из линий Васильевского острова. Идет снег: шинель и чиновник отплясывают свой странный любовный дуэт.

Шинель на пуантах, но с пустыми рукавами.

Нужно делать все это нестерпимо человечно, но начисто отшибить бытовой психологизм. Обыденность нужно сочетать с фантасмагоричностью. Так, как это у Гоголя. И только в тех местах, где этот сплав есть у него самого.

●

В «Невском» — утро в борделе. Прекрасное создание мутит после выпивки. У него гнусный вкус во рту.

●

В фильме 1926 года я пробовал выразить ничтожность, мизерность человеческой личности Башмачкина, сопоставляя ее с масштабом столицы империи: зданиями, площадями, памятниками.

Теперь это нужно сделать, соразмеряя Акакия с лицами, обладающими служебным и общественным положением.

Иерархия бюрократии — от верха: Значительного лица, до окружающих его чиновничьих созвездий со своими меньшими планетами.

См. описание такой лестницы у Салтыкова-Щедрина.

●

Название: «В департаменте подлостей и вздоров».

●

Значительное лицо состоит в свите Носа. Гоголевское «наивысшее лакейство».

●

Очерчиваю свой любимый круг «петербургского искусства»: Блок, Мейерхольд, Ахматова, Сапунов, а в центре — он сам, Гоголь.

Здесь — я дома.

●

Первое, что для меня несомненно: никакого жизнеподобного — напоминающего Невский — проспекта в «Невском проспекте» не будет. Будет ритм, движение, блеск, лживая фантасмагоричность цивилизации — это у Гоголя.

И еще, никакого быта: чубуков, бисерных вышивок и т. п. Морок. Наваждение. Мир, где делает карьеру Нос.

●

Башмачкина — автомата-чиновника я снял в 1926 году.

Теперь будет самый человечный из всех людей — тот, кто не способен «выбиться в люди».

Ему всегда холодно, он озяб, как можно согреться в каморке на Васильевском острове, в канцелярии он сидит у самого окна. Пятна сырости. Человек в холоде мира. Все человеческое, славное, доброе — отдать ему.

Это мерзавцы, удачливые негодяи издеваются над беззащитным человеком без чина и заработка.

●

В Акакии — и фантасмагория, и неореализм. Все это никуда не будет годиться, если я не смогу со всей убедительностью и заразительностью показать и зябкость, и существование на пустое брюхо в городе изобилия и чертовщину этого изобилия.

●

Невский — поток карет и шляющихся без дела людей — сквозь витрины лавок, набитые едой и нарядами. Витрина тортов — великих архитектурных ансамблей из крема и шоколада. Кондитеры — Росси и Кваренги; витрина сапогов и башмаков — гимн, сочиненный сапожниками; витрина шинелей и бекеш.

Затертый, зажатый, стиснутый, обалделый от всего этого человек, чуть не раздавленный мчащимися конями карет и конями Аничкова моста.

●

Гоголевские полюса самого прекрасного и ужасающе уродливого. Панночка и ведьма, прыгающая на спину Хомы Брута в «Вие», колдун в «Страшной мести».

Это же «небесное создание» и шлюха в «Невском проспекте».

●

Акакий Акакиевич вовсе не однозначен. Он не только переписчик, обездушенный департаментом, но человек, способный мечтать, любящий свое дело, пусть оно и вовсе бессмысленное...

Фигура не гротескная, а трагическая. Человек, у которого украли душу. Все отобрали у него. Молодость, чувства, мысли. Кто и за что так калечил его?

●

Невский проспект.

Все в нем обездушено — так сперва кажется, а потом обнаруживается: крохотный огонек еще тлеет. И он разгорается: Башмачкин мечтает, его жизнь согревается лишь одной мечтой о тепле.

Здесь первые полюса: ледяной холод железа машины, строя. И пустяковое, ничтожное тепло жизни одного человека.

Тысячи Башмачкиных, подобных ему, безликих, идут в департаменты подлостей и вздоров.

Сверкая, грохоча, несется пустая жизнь тех, на кого они трудятся: Невский проспект.

●

Пискарев — совсем юный, голодный, замерзший на своем чердаке. Он начинает путь в искусстве. Здесь две дороги: продать душу и стать портретистом, пишущим значительных лиц, или сойти с ума. Дойти до того, что квартальные потащат тебя в желтый дом.

●

«Невские повести» связаны вовсе не «закрытыми» сюжетами, а совсем иным — личностью автора.

Сюжетом — главным — повестей является вот что: душевный мир одного человека, трагедия отношений этого человека и Российской империи.

Он потрясен размахом этих пространств, прелестью языка, величием какой-то скрытой, неуловимой словами мысли и подлостью, убогостью реальности.

●

Птица-тройка и слова о Пушкине, грозная вьюга вдохновения и — скорее, как можно скорее!— отсюда, из холода, в любимое тепло Италии.

Кто был бы — конечно, после смерти Мейерхольда — способен поставить все это? Федерико Феллини.

Июль 1970 — сентябрь 1970 г.

Нужно узнать, есть ли в других языках столько же оттенков одного и того же понятия, как в русском: рожа, рыло, мурло, морда, харя?

Без этих слов не понять до конца искусство Гоголя и Мейерхольда. М. б., и Достоевского?

Пушкин, Толстой, Чехов в этих словах — применимо к выражению человеческого лица — не нуждались, им были не нужны оттенки этой метафоры.

●

Видимо, метафора — лубочная, балаганная — оттенок слова, подменяющего человеческое лицо животным или мертвой личиной, неотделима от картины обездушенной жизни, злобно бесчеловечных типов, выдвинутых либо на самый верх, либо выброшенных за пределы жизни.

Это издевательство, пародия, зловещее искривление естественных черт лица. У Гоголя карнавальный бред таких личин сопоставлен с бескровной и бездушной, столь же далекой от естественности красотой ликов чернобровых панночек, то оборачивающихся беззубой ведьмой, то так и остающихся академических отвлечений от жизни, здесь видна странная для нас любовь его к Брюллову.

●

Если ставить «Гоголиаду», о которой я последнее время думаю, то нужно забыть всяческие ассоциации с Гоффманом или Кафкой. Это прежде всего русское искусство, и разговор идет о России.

О встрече — страшной встрече, лицом к ли-

цу, глаз в глаз — художника и его родины. Понятие России у Гоголя бескрайнее, это сшибание небывалых в истории противоречий, единство существования целой вселенной, от одной мысли о которой дух захватывает, и лужи в Миргороде, выбраться из которой нельзя, в какой бы Рим ни удирать на самых быстрых перекладных.

«Петербургские повести» — это окно в Европу, которое, по Гоголю, оказалось прорубленное петровским топором в дыру бездушия. В дыру хлынул мертвый холодный свет цивилизации, и повалили мириады карет со значительными лицами, кони скакали по трупам и душам. Сквозь грохот и ослепляющий свет фонарей послышался только один рвущий душу крик человека, запертого в сумасшедшем доме: «Возьмите меня отсюда. Они мучают меня!»

●

Опять взялся я за легкое, простенькое дело.

●

Как нелепо, что каждый режиссер, снимающий Гоголя, ищет старинные дома, ампир, николаевское время. А всего этого в «Петербургских повестях» и в помине нет. Холод огромного пространства, гигантская пустота, где ослепительно сияют фонари, мчатся кареты, где развалились на мягких сидениях значительные лица и вдруг возникающие под самым твоим носом вещи.

●

Напрасно сопоставляют Федотова и Гоголя. Никакого «жанра» в «Петербургских повестях» нет.

Ну, а что же я буду делать с декорациями, о чем буду просить художника?

— Выстройте мне, пожалуйста, гигантскую дыру, великую пустоту, где ослепительно сияют фонари, мчатся мириады карет и бессмысленно припрыгивают толпы прохожих?!

Дыру, то заполненную массой коней, людей, карет, вещей, то пустую темень, по которой гуляет ветер или несется снег...

●

В «Петербургских повестях» герой — разночинец, отщепенец в столице империи. Художник в «Невском» младший брат Хомы Брута в дырявых сапогах, воняющих дегтем. Столица — прекрасное создание, панночка, оборачивающаяся зловещей нечистью. Петербург, как Вий, подымает веки и смотрит мертвым холодным взглядом белых ночей.

●

Ничего прозрачного, светлого, как у Пушкина: «пишу, читаю без лампады».

Бельма белых ночей.

●

Сам Невский у Гоголя куда ближе к шабашу в «Вие», нежели к картинкам СПб 30-х годов прошлого века.

●

Гоголевский фильм обязательно должен быть русским по своей основной интонации и образности. Сквозь морок пустой цивилизации — шестипалая неправда, народная песня, как стон, как казнь, нестерпимо звенящий, надрывающий душу звук — не то крик, не то стон — в пустоте огромного пустого пространства.

●

И прежде всего забыть про все эти туристические маршруты по красотам старинного Петербурга, мостиков и ампирных домов.

Булыжник, на котором сбил деревенские сапоги разночинец.

Бенуа тут делать нечего.

Здесь грязь, слякоть, ледяной ветер, метель, «да пустыни немых площадей, где казнили людей до рассвета».

Ужас желтого дома, холодная пустота департамента, грязь дома под красным фонарем — вот что становится отчетливо видимо, когда гаснут слепящие глаза фонари, разъезжаются кареты и исчезают, как наводнение, толпы фланирующих гуляк.

Отчетливее всего я слышу этот терзающий

душу стон: конец «Записок сумасшедшего».

●

Как плохо понял Гоголя Шагал. Его «Мертвые души» вовсе непохожи на гоголевские.

М. б., ввести в фильм кукол, мультипликацию — танец манекенов в витринах: одни восковые бюсты в парикмахерских, сюртуки и шинели у портных, кренделя булочных, фазаны, индейки и общипанные куры в магазинах снеди.

●

Нос сперва маленький, он еле заметен, когда вынырнул из-за ног прохожих. Ковалев бежит за ним, вглядываясь в тротуар. А потом — от сцены к сцене — он увеличивается в росте, набирает дородность, и вот он уж вровень с Ковалевым. А потом растет, выглядывает из-под купола Исаакиевского собора, и Ковалев уже должен задрать голову, чтобы увидеть его.

●

Нос высовывается из-под глухих стен домов на Васильевском острове и из-за Зимнего дворца.

Он имеет какую-то опознавательную деталь: прыщик? бородавку?

Ноздри раздуваются, и весь он, Нос, двигается, как двигаются дельфиньи тела или морских львов, только телесного розоватого цвета. Он на тоненьких ножках, у него маленький, черный крысиный глаз. И м. б., хвост?

В нем есть что-то зловещее, отталкивающее.

Так Кафка описывает насекомое, в которое превратился герой одного из его рассказов.

●

Из-под ростров биржи, кариатид, держащих дом, Нос пугает Ковалева.

●

См. литографии Домье времен больших голов и маленьких фигур.

●

Из чего слагается образ цивилизации у Гоголя: департамент подлостей и вздоров, бордель, пустой парад вещей на Невском — триумф этой цивилизации; модный портретист, увековечивающий на века портреты значительных лиц и их семей. Из всей этой пустой машины выныривает и совершает карьеру Нос.

●

Вот что важно в художнике из «Невского»: он с продранными локтями и дырявыми сапогами. «Обтерханный», как писал Тургенев.

Бордель — лоснящаяся, жирная — ржет над тощим мальчиком.

И Акакий — тощий. Неизвестно, в чем душа держится. А она есть, душа.

●

Нос говорит своим языком и даже поет романсы. Нечто подобное волапюку, на котором исполняет песенку Чаплин или говорит его диктатор.

Такая речь развивается от невнятного писка до взвизгивающих воплей распекающего начальства.

Звукооператор должен найти способ предельного повышения тембра человеческого голоса.

На балу танцующие расступаются; окруженный свитой придворных, появляется Нос в мундире, ленте и орденах.

Нос приглашает на мазурку первую красавицу бала.

●

У Гоголя в «Невских повестях» выведено целое население столицы: от простого люда до значительных лиц.

На первом плане — неудачники и сумасшедшие.

Никогда еще — ни в иллюстрациях, ни в театральных постановках — не показывали трагического Гоголя, автора, написавшего конец «Записок сумасшедшего».

Фантасмагорического показали Мейерхольд в «Ревизоре», мы в «Шинели».

●

Так они и должны появляться в фильме, целые пласты населения столицы. И м. б., композицию фильма образует круговорот дня: от рассвета до рассвета. Двадцать четыре часа горя, унижения, безумия, бреда. Грязи и блеска столицы.

●

Густота, плотность, крепость настоя — вот чего я добиваюсь в кинематографической ткани.

●

Носа должны играть артисты разных ростов, чтобы не влезать в базарные чудеса комбинированных съемок: от лилипута до Васильева*.

И, видимо, нужно сразу же пригласить спеца по кукольной мультипликации.

●

Весь масштаб трагикомической фантасмагории «Департамента подлостей и вздоров», раскинувшегося на необъятное пространство, должен быть скрыт во внутреннем ходе образности.

Снаружи должна быть и очень веселая комедия, такая, что животики надорвешь, и очень человечная драма: до слез становится жаль этих загубленных душ.

Сентябрь — ноябрь 1970 г.

В пустой и холодной комнате в казенном гробу лежит Башмачкин. Гремят кареты, сверкают фонари: Невский хоронит Акакия Акакиевича.

В таких образах — «в шесть кнутов» (Достоевский) должен быть этот фильм.

●

Через темную, грязную и обшарпанную арку подворотни видна набережная. Серый петербургский день, слякоть. Неопрятный человек в поношенной одежде бежит по улице. Плетутся по булыжной мостовой ломовики. Забежав в подворотню и осмотревшись кругом, человек быстро вынимает из-за пазухи маленький узелок и воровато опускает его на землю.

Человек проходит несколько шагов и оглядывается.

Лежащий на земле узелок оживает, он шевелится, будто в него завернута мышь. Слышится странный тоненький звук носового тембра.

Человек в ужасе подпрыгивает и, пробежав мимо ломовиков, прячется в переулке.

По булыжникам подпрыгивает узелок.

●

Майор Ковалев, лежащий на кровати спиной к зрителям, зевает, потягивается, встает.

●

Узелок чуть сморщивается, потом чихает. Цирюльник в ужасе убегает. Нужно с полной отчетливостью и реализмом изложить именно этот сюжет.

●

Все дело в том, чтобы не потерять размаха замысла или, может быть, замаха?..

На что замахнулся, на что посягнул!..

Как сам Гоголь писал: куда его закинуло!..

Замах открывается в разговоре с Россией.

Замах, дерзость замысла отличали Гоголя, Шекспира, Достоевского.

Нужно показать с совершенной отчетливостью контраст гнусного и страшного распада от приема наркотиков и нестерпимой яркости и очарования видений... В них звенит и сияет какой-то навязчиво прекрасный цвет, как один из оттенков синевы у Бараташвили.

Вот один из ходов цвета в этом фильме.

●

Лейтмотив — цвет каждой из повестей.

●

У каждой из них должен быть и свой ха-

* Артист, дублировавший Черкасова в «Дон-Кихоте».

рактер, жанр. Самая реалистическая должна быть «Нос».

Между Носом и Ковалевым разыгрываются сложнейшие сцены. Нос — характер и характер меняющийся. Растущий, как у нас принято говорить. Поначалу он хоть и нахал, но еще толком не оперился, не стал на свои ноги: он побаивается Ковалева, старается быть от него подальше, чтобы тот не надавал ему оплеух. Он скорее носик, поганый маленький носишко с прыщиком на ноздре. Плюгавый носишко.

А потом он становится носищем, Ковалев, который на него кричал, становится перед ним во фронт, просит его вернуться на место униженно, с подобострастием.

Тут есть пародия и на человека и его тень.

Игровой материал таких сцен должен быть подобен пантомиме Марселя Марсо: пути человеческой жизни.

Есть тут элементы чего-то вроде похорон в «Антракте» молодого Рене Клера.

Итак, назад к ФЭКСу!

●

Последнее полотно — в самой роскошной раме — художника из «Портрета»: Нос во весь рост в мундире с орденами, верхом на коне.

●

Как легко все это придумывать. Неужели это труд?

●

Пискарев сходит с ума не только от того, что «прекрасное создание» оказалось грязной шлюхой, но прежде всего от Невского, от гнусности жизни, в которой нет места художнику. Рискнуть бы закончить его историю не самоубийством, а сумасшедшим домом: его увязывают в смирительную рубаху огромные мужланы.

Это он говорит последние гоголевские слова «Записок сумасшедшего».

Рисунок Федотова тех времен.

●

Видение Пискарева: натура, Италия (любимое Гоголем синее итальянское небо, к которому он, сломя голову, бежал от петербургской слякоти и серости): в странном сдвиге сочетаются петербургский подъезд, снег или дождь, дверь, и сразу за дверью — теплый, ласковый, светлый мир. Но Пискареву вдруг становится холодно, и он опять среди ледяных, злобных пустот ненавистной, враждебной художнику столицы.

И опять грязный чердак, небритый, страшный, уже умирающий человек: художник в реальном мире.

Для этой темы материал «поэта у костра».

●

«Портрет»: искусство и религия, искусство и вера.

●

Город — от огромности зданий и площадей до каналов, мостиков и проезжих окраинных улиц — проходит через весь фильм как герой.

Город — бред и фантасмагория; город — холодный и бездушный убийца, город — безнадежная грязь и мерзость прозы повседневности.

●

Не построить ли «Портрет» на внутреннем монологе? Мыслями Гоголя об искусстве.

●

Если внимательно вчитаться в весь цикл, то кроме множества действующих лиц — значительных и незначительных, городского населения Российского государства, станет отчетливо виден и еще один герой: автор.

Николай Васильевич Гоголь ворвется в написанный им мир совершенной реальностью не только своего взгляда на действительность и историю, но и подлинностью биографии, существующей и в прошлом и в настоящем.

Реальность будущего — и ужас безумия и судорожная попытка спасти душу, или, говоря другим языком, спасти чистоту искусства, подлинный вес и меру слова, искусство среди ада живого словоблудия, торговли пустыми словами, он уже написал в истории

художника, удалившегося от мира, и даже от внешнего мира в пустыню, молчальника, готовящегося удалением от всего внешнего, суетного, мнимого найти тот покой, в котором художник способен «высоким словом» поднять лучшее в душах людей.

Говоря пушкинскими словами: вырвать лживый язык, и в окровавленный, истерзанный рот вложить мудрое жало змеи. И глаголом жечь сердца.

В этом суть, смысл жизни.

А не увеселять водевилями. Высокая трагедия русской литературы: черная, злобная, кровавая пропасть между должным и сущим.

●

Ставить всерьез могу лишь то, к чему готовился с детства, всю жизнь, что любил множеством различных любовей. Любил форму, отдельные, самые любимые главы, даже страницы, любил само ощущение мира произведения, прелести языка. Теперь, кажется, способен увидеть его и изнутри и как бы сверху, окинув глазом замах плана, размах движения.

Конечно же, это историческое, эпическое произведение.

Нужно только показать его, минуя пустозвонство кинематографических боевиков, пустой маскарад нарядов и павильонов.

Невероятное изложено так, что стало неопровержимо жизненным. Даже нос, едущий в карете. Это должно быть самое реалистическое.

●

Глыбы: цивилизация, государство, общество и его институты, искусство и религия, бог и дьявол.

●

Пушкинский «Пророк» — внутреннее движение вещи.

●

Невский замер, остановился, пропал цвет; в огромном зале тишина. Картина Иванова. Христос.

Биографическое, гоголевское отношение к женщине: искушение. Ср. последний период Толстого: «Дьявол».

●

Выяснить отношения Гоголя и Александра Иванова. И почему художник выбрал типаж Гоголя для этого лица?

●

Серая муть начинает этот фильм. Это даже и не цвет, а так, какая-то дрянь: туман, слякоть, гриппозный колорит.

Как удар — красное пятно, оно движется вдали мимо деревянных изб, невысоких зданий,— первого наброска императорской столицы.

В Коломне, на задворках империи живет и ссужает деньги под страшные проценты азиат. Перс? Индиец?.. Играть его должен Тосиро Мифунэ: это его глаза написал Гоголь.

Через фильм — пока растет и ширится государство — проходят истории его займов и странствования его портрета. Не на его ли деньги выстроен Санкт-Петербург? В конце опять, из мути, появляется портрет ростовщика: кто-то его купил. Кто-то продал совесть.

●

Как легко придумывается этот фильм.

●

Подготовительный период к съемке «Гоголоиады» начался примерно в 1918 году. В 1926-м я уже вплотную взялся за дело. Подготовка оказалась настолько основательной, что фильм — съемки и монтаж — был закончен за шесть недель.

●

Массовка небритых сизых умалишенных в грязных холщовых смирительных рубахах под командой рослых палачей-смотрителей: прообразы Освенцима и Майданека.

А сны, видения художника — то прекрас-

ная бездонная синева (Бараташвили!), то тепло оранжевых красок.

См. рисунки душевнобольных. Ван Гог. Искаженность напряженности цвета, перспективы этих видений становится все более странной, болезнь усиливается.

●

См. художников, кажется, 16-го или 17-го веков: портреты из ракушек и цветов.

●

Мальчишка-художник получает полную меру реальности, расплату за то, что искал в Санкт-Петербурге прекрасное. Его бьют сапогами, терзают смирительной рубахой, выстригают волосы, чтобы лить ледяную воду на голову.

История очевидна: бедняк-провинциал, восторженный искатель красоты и истины, приехавший за поисками их в столицу.

●

Русский Монмартр, Гринвич-вилидж и Латинский квартал: жизнь лохматых бурсаков из Академии художеств, их подруг-натурщиц, чердаки Васильевского острова.

Здесь Гоголь, конечно, иной, нежели Бальзак, но сама реальность родственна, и историю нужно снимать как в какой-то мере «физиологический очерк». И в то же время притчу, в которую входит и житие святого.

Странно, почти пласты «Братьев Карамазовых».

Только старец здесь не тухнет.

●

Петербургские мечтатели. Художник у жалкой печурки, снято и сушится на веревке мокрое платье, из сапог, стоящих у раскрытой дверцы, идет пар, а он, полуголый, укутавшись в одеяло, мечтает о небесной синеве.

А где-то по соседству Башмачкин видит в грезах, как входит в его конурку шинель и укрывает Акакия своими объятиями.

●

А по пустым улицам в вихре метели бредет странный азиат в неведомом платье. Красное пятно сквозь хлопья снега.

Нос высовывается из-за сфинксов.

●

Кран опускается из-за крыш на канал: из-под моста выплывает Нос на лодочке.

Тень Носа на воде Крюкова канала: ее видит безносый Ковалев.

●

Цвет у Гоголя: платья азиата-ростовщика и красная свитка чертова наваждения.

●

Мотив искусства. В мутно-серый петербургский тон вдруг входит поэзия цвета. Божественная чистота появляется на экране. Ничем она не схожа с реальностью. Детали картины.

Оборванец художник, наследив на паркете Эрмитажа, стоит перед картинами. Мир любимых Гоголем живописцев.

А потом лакей гонит художника из музея: идет чистая публика, издали слышна французская речь.

А художник у себя на чердаке пишет портрет мужика-слуги.

●

Гоголевский контраст: неземной красоты идеального и мути, уродства, бездушия реальности.

●

Артисты: Никулин, Леонов, Гринько, Папанов, Куравлев, Евстигнеев, Олег Даль, Ефремов, Никулин («Современник»), Губанов, Вицин. Театр Сатиры? Оперетты? Тараторкин, Бортников.

Это буйство гоголевского «формализма» должны играть «доходчивые» артисты, те, кого зритель сразу же воспринимает как комиков. Да это же попросту очень смешная комедия! Спрятать философию, размах исследования за внешностью смешной комедии. Тем сильнее будут трагические места.

●

Гоголевское идеальное и в понятии «высшего, насквозь просвещающего искусства» — художника мессии, праведника,— и религиозной чистоты.

На экране это — живопись и музыка. То, что над реальностью. А рядом, как противоречие, само искусство Гоголя: низшее, как «исторический жанр», как высокая мысль, которую истинный художник способен открыть во всем, в каждом предмете.

●

Быт художников гоголевских времен? Имели ли они право бывать, копировать полотна в Эрмитаже? И бывал ли там сам Гоголь?

●

В «Петербургских повестях» как главные герои — художники: Пискарев, Чартков, за ними другие (с первоплановыми фигурами в «Портрете») и чиновники. Места действия — департаменты, каморки, редакции газет, рестораны.

●

В истории художника должна быть русская природа, тишина во все концы земли. Север? И сразу петербургский бессмысленный, одуряющий, обездушивающий круговорот. Блеск и грохот — пустые, бездумные, бездушные.

«Государство пухло, народ хирел» (Ключевский).

●

Мечту Акакия о шинели — теплой подруге — поместить в космическую метель, несущуюся над Петербургом, над всей империей. Только памятники да колонны. И каморка, человек — пылинка в бесконечности империи.

●

Обязательно сделать с шекспировской силой слова Акакия: для чего вы смеетесь надо мной? И молодого чиновника, который не может отвязаться от эха этих слов.

●

Русское апокалиптическое сознание: антихрист — власть, царство неправды. Насилие над человеческой душой. Эта постановка начинается у меня с ощущения огромности, огромных исторических идей, конфликтовавших столетиями в нашей истории. Предчувствие мощи образов, от которых дух захватывает; фигурки всех героев — крохотные; но какая недобрая демоническая сила полета духа — единственного подлинного героя Гоголя. Он понял масштаб своего недоброго замаха и ужаснулся. Ужас и подвижничество, припадание к земле, тишине, простоте, молчанию. И упыри Гойи. Как бы это выразить знаменитое пушкинское: над бездной. Все, всегда над бездной.

●

Выход за пределы искусства.

Обличение неправды.

Иррациональная, темная, ночная стихия. Зов к свободе? К покаянию.

Гоголь: Россия одержима бесами, духами лжи и зла, рожи да хари. Нет человеческого лица. Искажение светлого облика человека.

●

Полет — или ужас падения в пропасть, которая часто снится.

Мелькают версты, кручи...
Останови!
Идут, идут испуганные тучи,
Закат в крови!
(Блок. На поле Куликовом)

●

У Гоголя все оголилось в своем существе, стало ясно видным именно благодаря невероятности гротеска, фантасмагоричности, сверхреальности формы.

Совершенно непохожее на жизнь было самой жизнью, просвеченной насквозь.

●

Забота Государя-батюшки о спасении душ своих верноподданных. А душ им от рождения не полагалось.

●

Есть противоположность души телу. Единство тела и души. Умерщвление плоти. Умерщвление души — одеревенение плоти: уже не кожа, а шкура. Животное — шкурник. Откуда это прекрасное слово?

●

Ковалев, фигура, обладающая лишь двумя измерениями. Он вовсе лишен духовного существа. Жрет. Пьет. Танцует мазурку. Двухмерное плоскостное существо.

●

Как в каком-то фильме о Рембрандте стирали пыль, проступала знаменитая картина. Гоголь производит измерение глубины человека. По ее существованию или отсутствию — он определяет осмысленность или бесцельность существования человека в мире.

У Акакия сперва две величины, но потом открывается и третья.

Это — у автора — не статическая фигура.

●

Есть повести, где цвет (в каких-то частях) ярок. Например, Ростовщик в «Портрете». Лубочный, румяный, голубоглазый Ковалев. Серый Акакий. Белая смирительная рубаха «Записок сумасшедшего».

Природа вокруг скита, куда удалился художник.

●

Жанры: «Нос» — фарс, «Портрет» — фильм ужасов.

Крик: соотечественники, страшно.

●

Цвет здесь должен быть только динамическим, он должен входить в повествование сигналами явлений нездешнего мира, чего-то страшного, непознаваемого человеческим умом.

Одеяние ростовщика-азиата, цвет, чуждый санкт-петербургской серости.

Краски нахальной мишуры — знаки порока,— в которую выряжены девки из публичного дома.

●

Вот названия эпизодов: «наводящее ужас пространство», «страшно, соотечественники, страшно», «неправдоподобное происшествие».

Задыхающийся от ужаса, исполненный силой и страстью голос автора.

●

Над этой вещью я работаю совсем по-иному, чем над шекспировскими. Именно то, что только намечено, обозначено у него, вызывает мой интерес.

Дело в том, что в прошлых работах героями были для меня образы, написанные автором: Гамлет, Лир, Дон-Кихот.

Пока все мое внимание отдано только одному герою — Николаю Васильевичу Гоголю. Шекспир как личность, реальностью жизни человека, жившего в определенный век, меня ничуть не занимала. Когда Анна Андреевна Ахматова вступила, и довольно яростно, со мной в спор (она была убеждена, что автором не был артист из Стрэтфорда), я сразу же скис. Материалы по этой давно тянущейся дискуссии я знал плохо, ввиду полного неинтереса к предмету спора.

Здесь совсем иное.

Я отчетливо вижу художника, охваченного ужасом от того, что он написал, от непереносимой реальности ужаса, который он так похоже изобразил, что будто сам князь тьмы водил его рукой. И вот бежит он, сломя голову, из столицы, перед ним огромность непереносимая и непостижимая родной земли. И где-то на севере он рубит скит и остается в одиночестве — среди покоя пустоты, с мыслью о боге.

Вот это то, что пока мне наиболее ясно представляется из всех «Петербургских повестей»: всего несколько строчек из эпилога «Портрета».

●

И как показать еще одного героя: русский язык?

Немого Гоголя нет.
Немота для него — смерть.

Декабрь 1970 — январь 1971 г.

Они все едят, лопают, жрут. Кто пирожок в кондитерской, а кто пожирнее.

Контраст материального и духовного — тема «Невского», «Портрета». Но материальное оказывается мнимым, призрачным. Черепками разбитого горшка вместо червонцев.

●

Что значит быть художником, пострижение в художники. Пророки, которых современники с гиком и свистом побили камнями. «Что значит эта страшная связь?» (Гоголь).

Проклятая диалектика этой роковой обусловленности искусства и времени.

●

...Суть русского искусства — линия Гоголь — Достоевский — Мейерхольд — Шостакович. В том, что сгущение быта дает взрыв, катастрофу.

●

«Гоголиада» — фильм, «заряженный бытом, как порохом».

●

«П о р т р е т». Дождь. Художник укрывается от него под навесом лавки. Пробегают люди, накрывшись чем попало. Зонтики. Грязь. Мокрота. Полотна на заплеванном полу.

Портрет ростовщика, покрытый густым слоем пыли. Прежде всего под пылью открываются глаза (м. б., отсюда цвет?).

Глаза во весь экран. Потом эти глаза появятся за замерзшим окном; в стакане красного вина. Человек, стоящий спиной, повернулся; это ростовщик. В окошке кареты (лошади чуть не наехали на него) отдернулась занавеска; глаза ростовщика.

●

СПб — город на болоте — нельзя забывать эту проходящую сквозь русскую литературу тему. На болоте; и другую: над бездной.

Взамен финского болота, чавкающая, засасывающая трясина быта. Стихия (сумасшедшего размаха пошлости) — гоголевская, ужасающая, и одновременно потешающая.

Осушение лесистой топи. Мойка была речушкой Мья; Екатерининский канал — Кривушей; Фонтанка — Безымянным Ериком.

●

Что же то основное, что мне хотелось бы выразить в этой постановке, передать как главное в душевном мире ее автора? Об этом написал Блок. Вот как он определил это самое существенное в творчестве: «На днях, лежа в темноте с открытыми глазами, слышал гул, гул: думал, что началось землетрясение» (А. Б л о к. Собр. соч. М.— Л., 1960, т. 9, стр. 383). И дальше: «Страшный шум, возрастающий во мне и вокруг, этот шум слышал Гоголь» (т. 9, стр. 387).

●

Фантастическое у Гоголя не однопланово: один характер образа ростовщика из «Портрета», пожалуй, традиционно-романтический — все эти демонические фигуры со странными глазами,— другой у носа в замшевых панталонах, третий — уже не у героя, а у Невского проспекта.

Тут и субъективное (говорящие собаки, глазами Поприщина), и объективное, и прозаическое снижение (нос), и поэтическое, возвышенное (художник, покаявшийся в грехе).

●

Кстати, в чем же состоял его грех?

●

Действие здесь нужно строить не как развитие фабулы, где структура определена чередованием событий, а как балет или симфонию, где само развитие чувства создает от-

носительность длительности времени, отданного этой части.

Видение девушки на проспекте — цветовое стихотворение. Белое и серо-синее. Блоковский танец в метели. Незнакомка на мосту, зеленая шатучая звезда, отражающаяся в канале. И весь город становится странным.

Эпизод-стихи.

В звуке — смена звенящих голосов странных инструментов.

Она идет мимо странных огней витрин, где цветы, разукрашенные птицы. Подымаются сфинксы над Невой, крылатые золоченые львы. Кружится, хрустит под башмачками снег.

●

Цветовой контраст этой сцены бело-синий,— и бурая грязь, или похабная, мишурная красочность борделя: дешевка халатов, обивки диванов, портьер.

Потом мутно-бурое утро.
Мятые рубашки, мятые лица.
(См. Толстой. «Воскресение»)

●

По Гоголю (а потом и по Толстому) цивилизация — порча естественного, лживое, ненатуральное, пустопорожнее, обманывающее внешностью.

Эта категория большой важности, в ней начало ненависти к комиксам и телевидению, «массовой культуре» и культу хоккея и футбола. Эмбрион (неистово увеличивающийся) мира, где господствуют вещи, а человек унижен.

В этом — образ Невского проспекта.

Водевильные антраша, бред Хлестакова. Здесь, в витринах Невского, «арбуз прямо из Парижа», жилетки и фраки от (см. все это в словах Хлестакова).

●

Если мы хотим увидеть Невский проспект, то нужно отложить в сторону литографии 30-х годов и попробовать материализовать слова Хлестакова: «тридцать тысяч курьеров» сродни «мириадам карет».

●

В сравнительно небольшой повести искусство — его отношение к жизни (с жизнью?) — достаточно сложно: герой пишет не идеальное, а грубо натуральное, естественное, жизненное (слугу, мужика), что возмущает искусствоведа квартального и искусствоведа домовладельца, такая живопись не может пойти в уплату за чердак. Но ищет художник идеальное. (Оно создается лишь в том покое души, который нашел в религии, уходе от реальности в скит автор портрета дьяволаростовщика и который искал автор «Портрета», сжигая рукопись второго тома «Мертвых душ».)

Однако то, что в миру может сойти за идеальное, лишь шлюха из дома терпимости.

С реальностью тоже дело не просто. Слишком похоже написанное зло становится не изображением зла (глаз дьявола), а самим источником зла.

Явление искусства становится явлением жизни, да еще обладающим мощной силой.

Его нужно уничтожить, убить, как убивают убийцу, идущего по миру с ножом за пазухой, в поисках следующей жертвы.

●

Линии: Чартков, автор портрета, его сын, художник, уехавший в Италию (Иванов?), ростовщик.

●

Пока моя ошибка в том, что привычное сюжетосложение (отношения людей) пошло мимо всего того, что я надумал — и тематически, и формально.

Нет пронзительно сильных эмоциональных (и тематических) сцен, слов, столкновений.

Нет и главного: тупо агрессивной цивилизации.

●

Ради чего ставить?

Молодой чиновник, издевавшийся над Акакием (с самого начала он главный разыгрыватель).

Распекание Акакия.

Бунт Акакия.

Чартков, уничтожающий картины. Финал Гобсека.

●

Основные пласты:

Художник — и от мира сего: пишет «мужика», «низкую действительность», но и от другого мира. (Пушкинское понимание, да и Блока: «Пока не требует... к священной жертве», «Последний поэт»).

Цивилизация. Идущий железный век, но портных и кондитеров.

Россия. Что-то иное. Надежда на иное. Жизнь, которая чудится, но если ее написать (реалистически) — выйдет (2-й т. «Мер. душ»).

Италия, тепло. Природа (как ширина Днепра). Здесь должен быть какой-то аттракцион. Спиричуалс в «Вест-Сайд стори», «Мария». Художник, бегущий от мира, пробует молиться, но и здесь, среди тишины, орет, гремит (в звуке) Невский, и он в ужасе бежит, а звук преследует его.

Невский — шабаш. Огни в замке колдуна.

●

Пласты: безобразно-демоническое; грубо-фарсовое; прекрасно-идеальное; нравственно-мистическое.

Унижение бедностью, бесправием, голодом, холодом, грязью, самым петербургским климатом — стужей.

Различие между Гоголем и Достоевским в сдержанности, классичности, гармоничности (конечно, относительной) первого. Стоит сравнить работу над вариантами «Портрета» — композиция, слаженность фабулы.

●

Гоголевские ритмы. Исступленная стремительность и неестественная замедленность.

Завязки: «Ревизора»,
«Невского»,
«Носа»,
«Игроков».

Одушевление вещей, колода карт, Аделаида Ивановна, которой Ихарев собирается поставить памятник: ее сестрица выиграла 80 тысяч («Игроки»).

И здесь — особенно в переходе в танец или пение — величайшая тонкость, микромеры. Никакого мюзикла!

Ресторан, портной, сапожник, квартировладелец — в истории карьеры, восхождения Чарткова (а м. б., как мотив лестницы: ресторана, портного, квартиры) уже чуть вторгаются в бред.

Походкой официанта, жестами портного.

●

«Бред» ничуть не мешает совершенной жизненной правде, искренности артистов — вере, глубочайшей, в предполагаемые обстоятельства.

●

Картина о художниках, о русских художниках.

Их ночные разговоры в дыму.

●

Гоголевские ощущения.

См. его мысли о живописи.

●

«Русский Монпарнас» (тот!)

Нечто вроде описанного у Эренбурга разговора в «Ротонде» (Мистерия Буфф).

●

Художник — проклятый, отверженный, чужой.

«Творчество» Золя.

Бездомный.

Он пристает к моделям.

Читает наизусть Данте или Одиссею (Гоголь).

●

Художники с их разговорами и мечтами в среде обывателей, чиновников, темного народа.

●

Художники в том же трактире, где Петрович и цирюльник.

●

Тоска. Серость. Муть. Бедность.
Тусклые физиономии обывателей.
У Чарткова нет больше сил т е р п е т ь.

●

Конец «Портрета» — отзвук конца «Гобсека» (гниющие яства в доме умирающего ростовщика — гоголевские червонцы — побитые черепки).

●

Ну, а что такое второй план — видение художника?

●

Г о г о л и а д а. Русский ужас, ощущение близости бездны.
И бездна нам обнажена.
С своими страхами и мглами... (Тютчев).
Душа висит над бездною проклятой (Мандельштам).
Бездна и ее преодоление — язык, сила русской речи — положительный герой Гоголя, а не только смех.

●

Эсхатологическое видение: конец мира близок.

●

Трагическая несовместимость поэзии и цивилизации в разных обличиях определяет многое в истории русской литературы. Ведь нравственная идея Толстого тоже своего рода поэзия христианства.

Это трагический разрыв деревни и железного чудища индустриализации у Есенина.

Что же у Гоголя это естественное, не покалеченное столицей? Деревня? Украина? Русская ширь? Италия? Отвлеченный идеал красоты? Религия?..

Пока не нахожу еще ответа.

●

В фильме — может быть, в ее идеальной, чуждой действительности образности — решающую роль должна играть интенсификация цвета (как? появлением все новых явлений, которым присущ такой цвет? Или сгущение, переход от одной тональности в другую, подобный рассвету).

Синий свет, свет такой синий.
В эту синь даже умереть не жаль
(Е с е н и н. Исповедь хулигана. Библ. поэта, малая серия, Л., «Сов. писатель», 1940, стр. 180).

— вот пример кадра из сценария «Невского проспекта».

●

Узнать, что такое Вроцлавский театр мимов Томашевского?

●

Крупные переломы; несовместимость пересаженного сердца.

В «Невском» — мужики в сапогах, замаранных глиной, и заводной танцкласс Невского проспекта, сменяющего фигуры кадрили точно по часам.

●

Начало: художник спускается с чердака. Высунув голову в окошко, он смотрит на улицу. Чем не Монмартр.

●

Общность Ковалева и Андрея Бабичева. Розовый жир. Обтекаемость, совершенная обтекаемость.

●

Начало — аукцион. Когда доходит очередь до портрета — видна только изнанка холста. Вместо глаз — музыка. Портрет так и не виден. Он исчез, как и появился, а из мути петербургского тумана, вдали, появляется и исчезает вдали фигура в странном для города одеянии: красном халате.

Новое появление: художник расчищает от пыли — красное пятно.

●

Музыка — взгляд, как было в «Гамлете» появление призрака в спальне.

●

М. б., все истории отношений с портретом давать не постепенно, а одновременно, врезая их одну в другую.

У отца художника тот перелом судьбы, который знает русская литература: воскрешение, второе рождение. Прозрение.

●

Соблазнительно фильм строить на динамической, развивающейся во все более странных ракурсах фабуле тайны.

Разные планы: натуралистический, фантастический, гротескный.

●

Традиционный для нашей литературы конфликт: художник и толпа; поэт и чернь; интеллигенция и общество — здесь осложнен мотивом искушений, искушение пойти в услужение, научиться кланяться (заказчику, критику), продать себя.

Род проституции в этой продаже таланта, продаже души.

●

Только не забывать, что художника наши авторы изображали, не пробуя создать идеальную, ангельскую фигуру, но, напротив, ничуть его не отделяли от людей, человеческих гадостей («поэты» Блока); да и сам Гоголь, каким он был в жизни.

●

Художник и общество; искусство и заказчик; а где-то близко и — голодный и сытый, тощий и толстяк.

●

В этом художнике важно, что он разночинец, грубоватый, шероховатый, вроде молодого Маяковского. Ничего, упаси боже, ангельского, «положительного». Русская богема с Васильевского острова.

И все меняется, когда он смотрит на искусство, живет искусством: совершенная отрешенность, высшая сосредоточенность. Так, циничный Соллертинский преображался, когда слушал музыку. Он — лохматый и бородатый. Здесь возможность дальнейшего преображения: приглаживания, охорашивания, благолепия.

Вначале он должен выглядеть так, чтобы потом было над чем потрудиться парикмахеру.

Интересно — линия успеха, карьеры здесь не только преуспевание Ионыча, но и путь к власти над искусством.

●

Простор, размах тех зрительных образов, которые соответствуют движению «лирических отступлений». Лирических? А м. б., эпических, трагических, как пейзаж «Страшной мести». Мотив — контраст Петербурга.

●

Они встречаются вдвоем: настоящее художника и его прошлое: он сам, в двух лицах. И на себя он бросается с бритвой.

Мука завистью.

Замах бритвы. И опять пляшет свой танец Невский проспект. Квартальные останавливают движение: скачут жандармы: в окне кареты виден нос.

●

«Невский». «...пустой пьедестал, окруженный свистопляской ничевоков, никудыков, наплеваков». (Цветаева. Герой труда). Вот истинно гоголевская картина.

●

СПб через водосточные трубы, дождь («Петербург», стр. 16), очень хорошие пейзажи Белого.

Снимать выход из передних особняков на набережных. Краном опускаться в воду и выныривать из-под арок мостов, так, чтобы в движении камеры появлялись и фрагменты архитектуры (львы мостов, кариатиды домов) и фигуры: швейцар, квартальный, нищие.

Только ничего от так называемого «гоголевского» стиля. Внешне ничего карикатурного, примечательного. Гоголь — ритм.

●

Только не сделать обычной для меня ошибки: зачерпнуть слишком много материала и опять впасть, боясь вялости, в скороговорку действия. Все последние постановки я начинаю с чертыхания по адресу «крепкого тона», и потом сам из-за какой-нибудь чуши (плохого павильона и т. п.) хватаюсь за него, чтобы хоть как-то спасти дело.

●

СПб начинается с грязной воды. Баржа плывет по Обуховскому каналу. Все из-под мостов или, напротив, падая в воду вместе с ведром помоев.

●

Я уже понимаю, что главная трудность: так называемая драматургия. Театрально-последовательное действие здесь не годится, не попробовать ли ритмическую музыкально-контрастную связь эпизодов — разного характера, граней изображения, как в последних симфониях Шостаковича (особенно «Четырнадцатой») или что-то вроде «Сделано в Италии» Нанни Лоя. К сожалению, уж очень неохота следовать старой киномоде «разорванности».

Маячит нечто вроде музыкальных тем, чередований пластов образности балета. Только не пьеса. И только не элементарная разорванность.

●

Он не только смешной, но и страшный: появляется в окне сквозь иней (дождь?). Или так появляются глаза портрета.

●

Вся задача в том, чтобы сюжетом стал не «Нос» или «Портрет», а трагическая и страшная, пророческая — это главное!— пророческая — не на «крови», а на хохоте и ужасе — личность Гоголя: она связывает этот дьявольский калейдоскоп.

●

Играть Ковалева нужно совершенной естественностью (никакого нажима!), но главное — всей психологической правдивостью и подробностью. Все переходы удивления, оскорбленного чувства собственного уважения (последнее особенно важно!), требования правосудия и т. д. должны быть неторопливо и негромко переданы. Происшествие это случилось с уважаемым гражданином, членом общества, твердым в своих убеждениях и знающим себе цену. Никакой (внешней!) комедии или, упаси боже, гротеска.

●

Он в соку. 30—35 лет? Перед ним открыта если не дорога в генералы, то к вполне приличному будущему. Очень важно: знает себе цену!.. Это его общество, государственный строй, созданный, чтобы его охранять и чтобы ему хорошо жилось.

●

Где бы показать эту нестерпимую огромность пространства — вселенной,— в которой несется песчинка человеческой жизни...

●

Нос. Огромные сытые кони подъезжают к его подъезду. Кучера с шиком осаживают их, идут значительные лица: звезды, мундиры — идет по красной дорожке Нос. Вообще «Нос» нужно ставить в роскошном стиле суперколосса: Эрмитаж, Зимний, все мраморные интерьеры, колонны, львы и т. п. Ей-богу, хорошая идея: «Нос» — тот самый пышный исторический, сильно государственный, монументальный стиль. Это же и «Поручик Киже».

●

Попробовать, как получится тень от носа. Нос, кажется, есть в «Другом мире» у Гранвиля.

●

Нужно в самой пластике, особенно в монтаже попробовать гоголевские обороты и переходы: то вылезшую вперед вовсе нелепую деталь, то ироническую усмешку, то эдак «кинуть во всю ширь», чтобы дух зашибло.

●

Невский. Улица через окна домов: танцы — бал; игорный дом; через кареты; на первом плане выходят из карет и поднимаются на лестницу (отъезд) значительные лица; и сходят с лестницы и заходят в кареты, кучер трогает лошадей — другие. Строить эту панораму первых планов, как бред: фраза романса, реплики картежников (см. «Игроки»)... что-то вроде кадров из «Нового Вавилона».

Танец сумасшедших в смирительных рубашках. (Белое и снегопад).

Псы сидят на подоконниках. И Меджи ведет переписку с Фиделем.

В танцы на Невском врывается монтажным ударом — от клеток, все увеличиваясь в метраже, — кадр лечения сумасшедшего: его обливают водой; может быть, даже стоп-кадр.

Галоп Невского превращается в бред: Невский как Медный Всадник со всеми своими каретами, бакенбардами и топотом ног — бежит, преследует художника. Тот бежит — маленькой фигуркой через снежные площади.

Пора доделать детские работы.

●

На этот раз действительно страницы «Пространства трагедии» переходят в кадры; видимо, — мой способ работы за последние годы.

●

Все императоры скачут за ним.

●

Более мирные сумасшедшие играют в свои игры, вдруг врывается топот, вой, хрип — соседи буйствуют.

●

Два «авторских голоса»: «лирические» монологи — на пределе натянутой струны (начала «Сатирикона»); может быть, драматический тенор, и другой — гораздо ниже — гоголевского пошляка-полудурка.

●

Второй голос — Меркурьева? Леонова? Папанова?..

●

Совершенно обтекаемое место: человек, в котором и черточки личности нет, отшлифованный обществом до совершенной гладкости.

●

Теперь уже пишут его самого: как он пишет чей-то портрет (Камю Иона или художник за работой).

●

Нос — идол; не только комический, но и ужасающая маска (в духе Арто!). «Франко»— Пикассо. Это и образы «Вия».

●

Сперва нос появляется в монтаже вспышками: 4—6 клеток. Тут нужно изобрести какой-то способ его освещения. Нужно сразу же начать с проб. Диалоги с тенью (носа): говорить, видимо, Папанову.

●

Все более важной кажется мне тема Эрмитажа: может быть, монтировать итальянские полотна и русскую природу, по цвету (синий?), может быть, тогда в этом цвете и возникает «она» на Невском? Вообще есть какой-то глубокий смысл в этом сочетании для Гоголя — России и Италии. Судьба художника и судьба искусства.

(Окончание следует)

Перед III Ташкентским МКФ

У кинокарты двух континентов

ДРВ

Ча Жанг

...О мире, о дружбе

Впервые я увидел вьетнамскую актрису Ча Жанг более десяти лет назад: вместе с Сергеем Бондарчуком она поднимала флаг III Московского международного кинофестиваля. А через несколько дней ее приветствовали собравшиеся в Доме литераторов участники дискуссии «Кино и прогресс». Стройная, удивительно милая — ей исполнилось тогда 20 лет,— вьетнамская актриса говорила о том, что ее коллеги и она хотят участвовать в создании жизнеутверждающего, тесно связанного с народом искусства, что именно на это, а не на формальные изыски должны быть направлены усилия художников.

В тот год жюри Московского фестиваля, присудив Серебряный приз — «за успехи молодой кинематографии» — фильму режиссера Ки Нам «Ты Хау», специально отметило исполнение главной роли в этом фильме актрисой Ча Жанг.

...Короткий и четко выстроенный сюжет рассказывал о судьбе девушки. Ты Хау счастлива в семье, любит мужа и ребенка, хочет жить спокойно и тихо, не вмешиваясь в общественные события. Всеми силами противится она желанию мужа взяться за оружие, чтобы принять участие в борьбе с колонизаторами. Но война разрушила маленький счастливый мирок Ты Хау.

Мы знакомимся с ней в госпитале. Когда началась народно-освободительная борьба, муж ушел в партизанский отряд и в первом же бою погиб. Ты Хау, оставив маленькую дочь на попечение отца, взяла в руки оружие — вступила в ряды народных мстителей. Через муки войны, через собственное горе пришла Ты Хау к ясному пониманию того, что не может быть счастлив человек, не участвующий в борьбе всего народа за счастье и покой каждой семьи. Нежная Ты Хау, прежде слабая и робкая, становится мужественной и сильной, образ героини вырастает в символическую фигуру женщины, грудью вставшей на защиту своего счастья и свободы народа.

Когда через десять лет, встретившись с Ча Жанг на VIII Московском фестивале, я напомнил ей о картине «Ты Хау» и спросил, легко ли было ей, такой молодой, играть роль матери, она ответила:

— Это был мой второй фильм. А первый, поставленный в 1962 году Гю Ваном — моим соучеником по Ханойской киношколе, назывался «Однажды осенью». Это была моя дипломная работа. Там я тоже играла мать. С тех пор я исполняла самые разные роли во многих картинах, из них в десяти — главные. Мои героини были молодыми и старыми, сражались с врагами на Юге Вьетнама и участвовали в строительстве социализма на Севере. Но самые любимые мои роли — южновьетнамских девушек и женщин, героинь, перед подвигами которых я преклоняюсь, и это чувство преклонения и любви к ним хочу передать зрителям. Дело не только в том, что этими ролями я участвовала в борьбе моего народа за свободу. Дело в том, что образы южновьетнамских героинь внутренне близки мне. Когда я играю их, мне помогают воспоминания детства; их судьбы в известной мере напоминают судьбу моей собственной семьи.

Ведь и путь Ты Хау мог бы стать моей судьбой,

если бы отец, когда мне исполнилось двенадцать лет, не вывез меня из южновьетнамской деревни на берегу моря, где я родилась и где мы жили, на Север. Мы ушли к партизанам, и джунгли на долгое время стали моим домом. Сначала я сопровождала отца, а потом стала учиться в интернате для воинов Освободительной армии. Вероятно, потому мне особенно близки и понятны образы женщин, у которых война отняла семейное счастье, но дала мужество для борьбы.

...В интернате, где Ча Жанг получила среднее образование, она видела много фильмов, особенно — советских, и мечтала стать актрисой кино. Этому способствовала и обстановка в семье: отец — режиссер ансамбля песни и пляски, мать тоже работала в этом ансамбле. С детства Ча Жанг танцевала и пела, в школе участвовала в художественной самодеятельности. В 1959 году, когда она заканчивала школу, открылся первый в стране кинотехникум с актерским и режиссерским отделениями, руководить и преподавать в котором приехал советский режиссер Аждар Ибрагимов. К нему и пришла Ча Жанг. Набирая студентов, А. Ибрагимов сразу поверил в абитуриентку и впоследствии называл ее своей любимой ученицей.

— Мы не только три года учились у советских педагогов,— рассказывает актриса,—но — и это самое важное — учились на опыте советского кино. Мы усваивали уроки своих учителей, и в то же время учились, наблюдая за игрой своих любимых советских артистов — Бабочкина, Баталова и других. И продолжаем учиться сейчас. Не знаю, удастся ли мне когда-нибудь создать такой же цельный характер, какой получился у Ады Роговцевой в фильме «Салют, Мария!». Вот человек, которым восхищаешься и которому хочется подражать. И я и мои товарищи хорошо понимаем, что нам еще не хватает опыта, умения, что нам нужно многому учиться. И мы сравниваем киноискусство Вьетнама с подсолнухом, который всегда поворачивается лицом к солнцу: вьетнамская кинематография обращена лицом к социалистическому реализму.

На VIII Московском кинофестивале Ча Жанг получила приз за лучшее исполнение женской роли. В двухсерийном кинополотне режиссера Хай Ниня «17-я параллель: дни и ночи» она исполнила главную роль — революционерки Зиу.

Пожалуй, ни разу еще во вьетнамском кино художественный фильм не охватывал столь обширный временной пласт: картина начинается в 1954 году, а заканчивается событиями недавнего прошлого, когда был создан Национальный фронт освобождения Южного Вьетнама.

По Женевскому соглашению 1954 года Вьетнам был разделен временной демаркационной линией на Северный и Южный. Эта линия пролегла по реке Бен-Хай, по которой проходит 17-я параллель. Но она пролегла и через судьбы людей. На северном берегу реки началось строительство мирного будущего, на южном продолжалась борьба. Небольшая пограничная деревушка, оставшаяся на южной стороне, как бы отражает в фильме судьбу всего вьетнамского народа.

В деревне остались женщины и дети — мужчины ушли в армию Северного Вьетнама. Южновьетнамские власти разыскивают коммунистов, чтобы уничтожить их. Вынужден оставить родное селение и профессиональный революционер Тач (его роль великолепно играет То Хай). На юге остается его жена — крестьянка Зиу (Ча Жанг). Когда под руководством партии начинают создаваться партизанские отряды, Зиу становится одним из руководителей вооруженной борьбы с предателями народа и с его палачами. Судьба подпольщицы складывается драматично: разлука с мужем, застенки, концлагеря, унижения, преследования. В тюрьме у Зиу родится сын, с которым она вынуждена расстаться на долгие годы. Но враги не сумели ни покорить, ни сломить революционерку.

Мягкая, хрупкая, обаятельная Зиу в исполнении Ча Жанг поражает внутренней стойкостью, убежденностью.

— Хотя главная героиня фильма — Зиу,— говорит Ча Жанг,— картина рассказывает и о том, как зреет у крестьян чувство протеста, меняются взгляды; повествует о мужестве всего народа, устоявшего перед империалистической агрессией и победившего. Каждый из персонажей становится героем именно потому, что он не может жить счастливо и спокойно, пока несчастны его страна, его народ. И дело не в отдельных личностях, даже таких прекрасных, как Зиу, а в том, что весь народ никогда не прекращал борьбы за независимость. Вот что давало Зиу силы. Вот откуда ее внутреннее горение, ее стремление всегда быть мужественной.

Картина была закончена, когда на нашу многострадальную землю наконец пришел мир. Моя маленькая дочка будет расти, не зная ужасов войны. Но воспоминания о войне неизгладимы в сердце народа, и образ Зиу близок вьетнамским зрителям. Они пишут мне письма, останавливают на улице, обращаясь ко мне «Зиу!» И я горжусь этим.

...Улыбчивая, с чувством юмора, Ча Жанг вместе с тем застенчива, немного замкнута. Она говорила о картине, посвященной мужеству, но не рассказала о том, что мужеством можно назвать и работу над фильмом. И только после того, как я узнал об этом от ее товарищей, переводивших интервью, Ча Жанг немного добавила к их рассказу. А узнал я о том, что у каждого участника съемочной группы была винтовка: в минуту опасности он должен был стать солдатом. Разрывы бомб заставляли то и дело прятаться в траншеи. Постоянно был слышен грохот канонады и рев бомбардировщиков: съемки шли рядом с 17-й параллелью.

— «В эти тяжелые дни,— вспоминает актриса, — нас согревало тепло вашего народа, народов социалистических стран, всех прогрессивных людей, помогавших нам и думавших о нас. Это тепло я еще раз почувствовала на фестивале в Москве, где множество голосов разных стран сливаются в одну песню — о мире, о дружбе.

Вы спрашиваете, над чем бы я хотела работать теперь? Когда я была маленькой девочкой, к родителям часто приходили друзья, побывавшие в Советском Союзе, советские артисты. Я слушала их рассказы, и поездка в Москву стала самой большой моей мечтой. Теперь она осуществилась дважды, но я хотела бы приехать к вам с новым фильмом, произведением, утверждающим мысль о необходимости объединения Севера и Юга.

Я хотела бы приехать в Москву с картиной,— закончила Ча Жанг,— рассказывающей о том, как наша родина, достигшая мира и национального согласия, строит социализм.

На московских улицах ко мне подходили многие люди и заговаривали. Я не знаю русского, и на все вопросы отвечала: «Вьетнам». И всегда в ответ мне улыбались. Я чувствовала: люди понимали, что́ я хочу сказать им.

Беседу вел С. Чертов

Монголия

Баадрахын Сумхуу

Тепло творческого содружества

Каждая поездка в Москву для меня большая радость. Впервые я попал в столицу Советского Союза, когда мне не было еще шести лет: мой отец, один из первых монгольских коммунистов, был направлен на работу в Коминтерн, и я провел с ним в Москве три года; здесь я начал ходить в школу, выучил русский язык. Впоследствии знание русского языка мне очень помогло —русскую и советскую литературу я всегда читал легко, без напряжения, узнавая из этих книг много интересного и полезного. Но детству, проведенному в Москве, я благодарен не только за это. Воспитательница детского сада первой заметила мою склонность к рисованию, дала мне начальные уроки. До двадцати семи лет, окончив первое в Монголии современное художественное училище, я занимался графикой, рисунком, книжной иллюстрацией.

Пусть не покажется нескромным столь подробное обращение к собственной биографии. Все, что произошло в моей жизни, интересно постольку, поскольку совпадает с характерными штрихами в судьбе целого поколения интеллигенции новой Монголии.

Культурная жизнь нашей страны развивалась бурно: подобно тому, как в деле социального переустройства жизни общества мы перешли от феодальных отношений сразу к социалистическим, минуя эпоху капитализма, так и в культуре нам пришлось в кратчайшие сроки преодолевать целые исторические периоды. В 1949 году в Улан-Баторе было решено создать современный театр, и после шести месяцев учебы в Советском Союзе я начал работать в этом театре заведующим постановочной частью. Театр— это было уже ближе к кино, чем рисование, но в то время я еще не знал, что стану кинематографистом.

В третий раз я отправился в Москву в 1956 году, чтобы учиться режиссуре во ВГИКе: сперва у Григория Рошаля, затем у Льва Кулешова. Двух этих режиссеров, замечательных мастеров, руководивших нашим курсом, я всегда вспоминаю с благодарностью и восхищением — так же, как многих других преподавателей, которые нас учили.

После окончания ВГИКа я попал на студию «Монголкино» и в 1964 году защитил режиссерский диплом по картине «Пятно на ковре». Наша студия, как и вся монгольская кинематография, молода: премьера первого монгольского документального фильма, снятого в содружестве с советскими операторами, состоялась — в единственном тогда кинотеатре страны — в 1936 году. В том же году Илья Трауберг начал снимать картину «Сын Монголии», которая стала первой игровой лентой студии «Монголкино» и первой совместной постановкой Монголии и Советского Союза. Это закономерно и знаменательно. Традиции творческого содружества кинематографистов двух наших стран — одного возраста с историей национальной кинематографии Монголии.

В Московском международном кинофестивале я принимал участие впервые, и этот праздник мирового прогрессивного кино произвел на меня огромное впечатление. Широкая представительность фестиваля в столице Советского Союза является выражением самой сущности кино, обращенного к многомиллионной аудитории. Для молодых кинематографий Московский фестиваль — не только школа опыта, но и благотворная возможность соревнования с кинематографиями зрелыми, известными во всем мире.

В яркие, бурные, насыщенные встречами и впечатлениями дни фестиваля я испытал чувство гордости от сознания принадлежности к содружеству мастеров социалистического искусства.

Мне особенно запомнилось торжественное открытие смотра. Глубоко символичен был сам факт демонстрации на открытии фестиваля фильма о поездке Генерального секретаря ЦК КПСС тов. Л. И. Брежнева в США и вручение Леониду Ильичу Ленинской премии «За укрепление мира между народами», совпавшее с днями проведения кинофорума. Современная политическая обстановка, характеризующаяся разрядкой международной напряженности, укреплением дружественных связей и сотрудничества между народами, что является прямым следствием осуществления советской Программы мира, сделали Московский фестиваль 1973 года особенно значительным и важным для всех прогрессивных кинематографистов.

В новых условиях от деятелей кино социалистических стран, объединенных общностью целей и задач реалистического искусства, окрыленных его важной общественной миссией, потребуются новые усилия, направленные на создание произведений, отвечающих духу времени и классовым интересам трудящихся. В их осуществлении нам помогут установившиеся прочные отношения сотрудничества и взаимопомощи в области кинематографии.

Лично для меня очень важным было сотрудничество с советскими друзьями на картине совместного производства «Мосфильма» и «Монголкино» «Слушайте, на той стороне», рассказавшей о советско-монгольском боевом братстве, о нашей совместной борьбе и победе под Халхин-Голом. Работа с мосфильмовцами стала для меня своеобразным и ответственным продолжением учебы. И думаю, что эта работа очень помогла мне и в создании следующей моей картины, которая представляла монгольскую кинематографию на VIII Московском фестивале,— «В логове». Для меня этот фильм не был просто возвращением к детективному жанру (после «Тайны пещеры» — первого монгольского фильма-детектива). На этот раз задача была сложнее и значительнее, ибо «В логове» — детектив политический, и его действие основывается на реальных фактах истории революционной борьбы моего народа. Мы стремились создать героическую повесть о подавлении революционным правительством восстания в Западной Монголии в 1922 году, поднятого Джаламе, которого называли «монгольским Савинковым», и о блестящей операции по обезвреживанию главарей мятежников, проведенной тогда еще неопытными, но храбрыми и полными революционного энтузиазма монгольскими чекистами. Во время работы я не раз с благодарностью вспоминал «мосфильмовские университеты». Сейчас у меня уже готов сценарий продолжения этой ленты. Но пока я приступаю к съемкам картины на современную тему — о сегодняшней молодежи. «Шум мотора» будет фильмом о людях труда, о любви, о доверии к человеку.

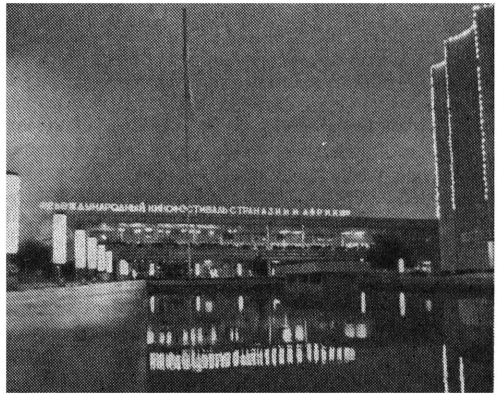
В более дальние планы входит экранизация воспоминаний советского генерала Плиева, над которой мы будем работать вместе со сценаристом Ч. Чимидом.

Действие будущей картины происходит в 1945 году, когда Советская Армия переходила через пустыню Гоби в Хинган, и она должна стать своеобразным монгольским дополнением к эпопее Юрия Озерова «Освобождение».

...Находясь в Москве, я чувствовал себя, как дома. И думаю, что это чувство могли бы разделить со мною многие коллеги из дружественных стран социализма. Но, расставаясь с советской столицей, я верю, что мне и моим товарищам со студии «Монголкино» предстоят еще новые встречи — и с этим прекрасным городом, и с его замечательными людьми, и с нашими друзьями, кинематографистами из СССР.

Беседу вел Р. Рымарь

Кинематографисты стран Азии и Африки — гости Ташкента и Москвы



Ташкент. Дворец искусств. Здесь проходили просмотры фестиваля

Актриса Ча Жанг и режиссер Буй Динь Хак (Демократическая Республика Вьетнам) на Красной площади в Москве

Алжир

Моник Эннебелль

«Синема джидид» вторгается в жизнь

Совсем недавно, признавая динамичность и продуктивность развития алжирского кино наряду с другими арабскими и африканскими кинематографиями, я тем не менее писала: «Можно лишь пожелать многим кинематографистам Алжира от Мостефа Лашерафа до Рашида Буджедры, чтобы вслед за картинами, рожденными идеей национального самоутверждения, они обратились к кинематографу, воодушевленному стремлением рассказать о подлинных нуждах и чаяниях своего народа».

Когда я писала эти строки, я, к сожалению, не знала, что уже тогда алжирское кино было на пути к свершению подлинной революции. Опубликованный 8 ноября 1971 года президентский декрет, официально провозгласивший аграрную революцию, стимулировал и творчество молодых киноработников, желающих свободно высказываться в своих фильмах.

Ведь до этого в течение ряда лет некоторые представители старшего поколения кинематографистов Алжира, привыкшие к старой бюрократической рутине, мешали молодым поднимать в фильмах глубоко волновавшие их политические и социальные проблемы.

Ориентированная на то, чтобы к январю 1972 года снять фильмы, посвященные 10-й годовщине установления независимости (5 июля), целая плеяда молодых режиссеров одновременно стала работать над так называемыми «агитационными фильмами», которые преследовали цель способствовать успешному проведению аграрной революции.

Будучи в большинстве своем выходцами из крестьянской среды, они приняли эту задачу очень близко к сердцу.

«Наша роль,— говорит режиссер Абдельазиз Толби,— заключается в том, чтобы быть впереди событий и ускорять их ход». При этом надо добавить, что многие картины не довольствуются критикой крупных и мелких землевладельцев, но выдвигают для рассмотрения еще одну прослойку — бюрократическую буржуазию. Недавний пример такого фильма — «Хорошие семьи».

Так внутри алжирской кинематографии возникло и сформировалось новое направление, получившее название «cinema djidid», то есть «молодое кино», и объединившее молодых художников, которые стремятся своим творчеством способствовать культурному и социальному прогрессу страны.

Это направление, естественно, вполне вписывается в панораму тех «новых» кинематографий, которые возникли в различных странах мира в 60-е годы и выступили против засилия голливудских принципов и стандартов в области формы и экономики кинопроизводства.

Надо подчеркнуть также тесную связь алжирского «синема джидид» с «nahda» — возрождение, которое характерно сейчас для искусства многих арабских стран — Сирии, Ливана, Кувейта, Туниса.

Истоки

В подготовке того эстетического взрыва, о котором здесь идет речь, участвовали — по-разному и с различной степенью воздействия,— следующие факторы.

1. **Национальный институт кино Бен-Акнуна.** Будучи основанной в 1965 году, эта киношкола просуществовала всего два года, но из 60 режиссеров и техников кино, которых она успела вырастить, три четверти сегодня являются представителями «синема джидид».

2. **Существование и активная деятельность Алжирской синематеки,** основанной в том же 1965 году и с тех пор бессменно руководимой Ахмедом Хосином. Ей-то и выпала доля формировать и доучивать молодых кинематографистов: руководство синематеки постоянно показывало энтузиастам фильмы всех стран мира, организовывало плодотворный обмен мнениями и дискуссии по вопросам кино.

3. **Объявление аграрной революции.** Декрет президента Бумедьена от 8 ноября 1971 года открыл новые перспективы перед работниками кино и стимулировал создание картин, о которых, по признанию многих из них, они мечтали. К тому же, надо отметить, аграрная революция вызвала новый мощный подъем в сфере культуры.

4. **Новая концепция роли фильма.** Для режиссеров «синема джидид» фильм прежде всего является средством выражения идей, агитационным призывом, и только затем — зрелищем. Дополнительный выигрыш заключается в том, что для съемки этих «агитфильмов» вовсе не нужен большой бюджет.

5. **Влияние прогрессивной идеологии.** Многие молодые режиссеры утверждают, что они вдохновлялись творчеством таких авторов, как Катеб Ясин, чья пьеса «Мохамед, возьми свой чемодан» имеет явное сходство с фильмами молодых. Отметим еще стремление к единой цели и отчетливые совпадения между лентами «синема джидид» и пьесой «Положение женщины в Алжире», давшей превосходный и точный анализ алжирского общества.

Главные принципы

Рассматривая новые элементы, которые за последние год-два появились в алжирском кино, легко выделить семь общих принципов, сближающих самые разные фильмы:

1. Новая интерпретация войны за национальное освобождение, переосмысление ее опыта. За редкими

исключениями, фильмы об освободительной борьбе имели тенденцию считать завоевание независимости конечной целью. Теперь же независимость рассматривается как этап, хотя и очень важный, на пути к другому освобождению — освобождению социальному.

2. Понимание значения аграрной революции. По мнению большинства представителей «молодого кино», сельскохозяйственная перестройка является вторым важнейшим этапом освобождения, понимаемого в широком смысле.

3. Проявление социалистических убеждений: все без исключения молодые режиссеры уверены в том, что главной национальной задачей является построение социализма.

4. Добровольное и принципиальное признание необходимости культурной революции. Многие фильмы доказывают, что она, в сущности, является дополнением и продолжением революции аграрной. В этом вопросе кинематографисты абсолютно солидарны с точкой зрения правительства Алжира.

5. Стремление создать подлинно национальный, оригинальный кинематограф.

6. Точность и недвусмысленность социального анализа. Фильмы «молодого кино» отличаются определенностью социально-экономической, классовой характеристики персонажей.

7. Идеи классовой борьбы. В подавляющем большинстве картин авторы явно или опосредованно руководствуются принципами марксистского анализа жизни общества, применяя их на конкретном национальном материале.

Эстетические качества

Было бы преувеличением сказать, что новое алжирское кино уже сейчас являет собой законченную национальную кинематографическую «школу» в полном смысле слова. Однако уже сейчас ясно, что заложен фундамент этой будущей «школы». Ясно хотя бы потому, что ныне большая редкость, когда развивающаяся национальная кинематография могла бы, подобно алжирской, представить на каком-нибудь смотре одновременно двадцать полнометражных фильмов, сделанных всего за один год! Для сравнения достаточно назвать восемьдесят полнометражных картин бразильской «cinema nôvo», снятых в Рио-де-Жанейро и в Сан-Паулу с 1960 по 1970 год. Рядом с другими национальными кинематографиями алжирское «синема джидид» выгодно отличается высоким идеологическим уровнем.

Что касается чисто художественных установок представителей «синема джидид», они вполне четко выражены и по этой причине легко поддаются классификации.

Главнейшими из них можно считать отказ от эстетики нео-вестерна, перенесенного на местную почву, и кричащей, бьющей на эффект зрелищности; принципиальное стремление делать фильмы, проникнутые личной, авторской интонацией, способствующей открытому диалогу с самой широкой публикой; отказ от популизма и смакования убожества, от потакания вкусам публики, сформировавшимся под многолетним воздействием третьесортного «ориентального» кино; и, главное,— желание рассказать зрителям достоверную, реалистически воссозданную историю.

«Африк литтерэр э артистик», Париж 1973, № 29

АРЕ

Камаль Шеннауи

Пути нашего кино

Первое знакомство с кино произошло в Египте раньше, чем в большинстве других арабских стран. Уже два года спустя после рождения «синематографа» Люмьеров в Александрии был открыт первый в Египте кинотеатр.

В 1917—1918 годах в Египте были поставлены первые немые игровые картины — «На краю пропасти» (1917) и «Сорванная роза» (1918), над которыми работали иностранные кинематографисты. Только через несколько лет ливанцы — братья Лама осуществляют съемку собственных, во многих отношениях подражательных, картин: «В пустыне», «Трагедия у пирамид», «Кондор». Уже эти ленты выгодно отличались от западных образцов: действующими лицами в них были арабы, на экране был показан подлинно египетский пейзаж.

Однако днем рождения национального египетского киноискусства считается 16 ноября 1927 года, когда на экраны вышел первый фильм египетского производства «Лейла» (режиссер Ахмед Галлаль), в котором снялись старейший египетский актер Стефан Рости и популярная актриса Азиза Амир.

С появлением звукового кино, как и во всем мировом киноискусстве, в египетском кинематографе начинается новый этап. Картина «Дети богатых» (1932) режиссера Мухаммеда Карима, работавшего и в немом кино, стала одной из наиболее популярных звуковых лент; в главной роли снялся известный театральный актер Юсеф Вахба. Самый большой успех выпал на долю первых египетских музыкальных фильмов — «Белая роза» с участием выдающегося египетского композитора и певца Мухаммеда Абд аль-Ваххаба и «Мадемуазель Ведад» с популярной певицей Умм Кульсум в главной роли. В этот период египетский музыкальный (точнее — вокальный) фильм утверждается как своеобразное явление национальной культуры, причем работа прославленных

композиторов и певцов в кино во многом способствовала развитию национального музыкального творчества в целом.

Среди пионеров египетского кино выделяется имя талантливого режиссера Кемаля Селима, два фильма которого — «Воля» и «Командир Хаса» принесли их автору признание и популярность. Первый из них — о забастовке студентов Коммерческого института — вышел на экраны только после свержения монархии в 1952 году. Обе ленты были целиком сняты египетскими кинематографистами, и их создание знаменовало собой начало подлинно самостоятельного развития египетского киноискусства.

Первая египетская киностудия была создана в 1931 году и располагала весьма ограниченными техническими и производственными возможностями. В 1935 году центр кинопроизводства переместился из Александрии в Каир, где начала работать киностудия «Миф», а в 1936 году открылась студия «Насибиан», оснащенная совершенным для своего времени оборудованием. В сороковых годах появились студии «Галаль» и «Аль-Ахрам», а в 1948 году — «Нахас». В этот период ряд молодых кинематографистов Египта прошли стажировку в странах Европы.

В конце тридцатых — начале сороковых годов египетское правительство приняло ряд мер, направленных на поощрение развития национального кинематографа, на освобождение его от засилия кинематографистов-иностранцев. В частности, были отменены все виды налогов с доходов от кино. Результаты этих мер сказались незамедлительно — сразу же возрос выпуск картин. Если в сезоне 1940—1941 годов на экраны было выпущено лишь 12 новых лент, то в 1944—1945-х их число достигло 30, а в 1946—1947 годах удвоилось по сравнению с этой цифрой.

В годы второй мировой войны молодая египетская кинематография переживала серьезный идейный кризис. Подгоняемые жаждой наживы, продюсеры финансировали в основном постановку мелодраматических картин, которые, в целях более надежного привлечения публики, основательно сдабривались эротическими сценами. Однако в этот же период у нас появился и ряд серьезных фильмов, рассказавших о тяжелой жизни трудового народа Египта, вынужденного за кусок хлеба гнуть спину или у помещика-бея, или у капиталиста-предпринимателя; прогрессивные кинематографисты, работавшие в египетском кино тех лет, обращались и к теме борьбы трудящихся масс за свои права, против эксплуататоров.

В этот же период на египетском экране впервые появились многие молодые актеры, быстро завоевавшие любовь зрителей: Фатен Хамама, Амина Резк, Мадия Юсри, Лейла Мурад, Имада Хамди, Яхью Хашин. Среди режиссеров выдвинулись Хасан эль-Имам, Хелми Рафла, Генри Баракят.

Антиимпериалистическая революция 1952 года оказала глубокое влияние на развитие египетского киноискусства. Это было обусловлено коренными изменениями, которые революция внесла в экономическую, социальную, политическую и культурную жизнь страны в целом. Лидеры нашей революции уделяли огромное внимание развитию кино — искусства, наиболее доступного народу. Перед кинематографом была поставлена задача разъяснения идей и целей революции, задача культурного просвещения масс, осуществление которой было возможно лишь на путях развития реалистических тенденций в национальном киноискусстве.

Центральное место в послереволюционных фильмах заняли социальные темы. Вместо роскошных дворцов богачей, дамских будуаров и ночных клубов с их обитателями и посетителями на экране появляется простой египтянин — феллах или рабочий с его повседневными заботами, трудностями, надеждами и мечтами. Одновременно египетские кинематографисты предприняли попытки осмыслить средствами своего искусства процесс пробуждения национального самосознания народа, обращаясь к фактам из истории Египта и других арабских стран.

Еще до революции Ахмед Бадрахан поставил фильм «Мустафа Камиль», рассказавший об одном из деятелей революционного движения 1919 года. Тогда монархическое правительство Египта запретило его прокат, поскольку это произведение воспевало антиимпериалистическую борьбу египетского народа. Теперь рядом с этой лентой появились такие, проникнутые духом свободы и борьбы за национальную независимость фильмы, как «Цена свободы», «Йеменская революция», «Невозможное».

В 1953 году Революционное правительство Египта создало учреждения, призванные сыграть важную позитивную роль в развитии киноискусства: Министерство культуры, Высший совет по делам искусства и литературы, Институт сценарного искусства, Институт кинематографии. Непосредственно делами кинематографа стала заниматься Национальная организация укрепления и развития кинематографии.

После принятия в 1962 году законов, направленных на развитие социалистических отношений в экономике, в египетской кинематографии был создан общественный сектор. Это был поворотный момент в процессе становления и укрепления национальной киноиндустрии. После 1962 года государство национализировало ряд студий, выделило из бюджета средства на производство фильмов и организацию проката. С января 1963 года кинопроизводство в Египте полностью перешло под контроль правительства.

В египетских фильмах, созданных в 60-е годы, преобладает политическая и социальная тематика, ярко выраженная в таких произведениях, как «Преступление в тихом квартале», «Мятежники», «Снова живой» и другие.

После израильской агрессии 1967 года египетские кинематографисты поставили ряд значительных картин патриотического содержания, призывавших народ не падать духом и продолжать борьбу против сионистских захватчиков. Лучшими среди фильмов этого направления были «История из жизни нашей страны» и «Когда встает солнце».

В 60-е годы египетский кинематограф установил творческие и производственные контакты с зарубежными кинематографистами. В результате были созданы фильмы совместного производства: «О, ислам» (египетско-итальянский), «Случилось в Египте...» (египетско-венгерский), «Люди на Ниле» (египетско-советский); в основу сюжета которого положен рассказ о строительстве высотной Асуанской плотины, ставшей ныне символом дружбы и сотрудничества между народами Советского Союза и Египта.

1972 год был успешным для египетского кино: именно в этом году появились два фильма: «Берегись Зузу» и «Империя «М» (картина демонстрировалась на VIII МКФ в Москве), в течение нескольких месяцев не сходившие с экранов наших кинотеатров,— случай небывалый в истории египетского проката, где до сих пор наиболее популярными считаются картины западного производства, составляющие значительную часть текущего репертуара кинотеатров.

Сегодня египетские кинематографисты стремятся как можно больше рассказать средствами своего искусства о подвиге нашего народа и египетских вооруженных сил в ходе октябрьской войны 1973 года за освобождение исконных египетских земель. На экранах Каира с успехом демонстрируется документальный фильм «За шесть часов» режиссера Халиля Шауки, в котором показано, как египетская армия форсировала Суэцкий канал, штурмовала израильские укрепления на восточном берегу — знаменитая линия «Барлева» — и овладела вражескими позициями, на укрепление которых Израиль истратил сотни миллионов долларов.

Теме октябрьской войны будет посвящен и второй фильм Халиля Шауки — о выставке трофейного оружия в Каире, захваченного героическими египетскими солдатами и офицерами у агрессора. Эта выставка была открыта в течение двух месяцев, ее посетило более двух миллионов человек.

В нынешнем году исполняется 47 лет — почти полвека — со дня выхода на экран первого египетского фильма. Сделано за это время немало. Сегодня египетский кинематограф находится на верном пути— пути реалистического изображения и интерпретации действительности. Работники египетской кинематографии уверены в том, что искусство, которому они служат, добьется в будущем новых успехов в деле воспитания и просвещения родного народа, в деле утверждения принципов прогрессивного реалистического киноискусства, активно участвующего в общественной и культурной жизни страны.

Каир

Делегация кинематографистов КНДР на Ташкентской текстильной фабрике

Режиссеры Савва Кулиш, Б. Сумхуу (Монгольская Народная Республика) и Эмиль Лотяну

Режиссеры Григорий Чухрай, Отар Иоселиани и актриса Зубейда Сарват (АРЕ)

Афганистан

А. Петров

Начало

Национальная кинопромышленность молодой республики Афганистан делает лишь первые практические шаги. Созданная шесть лет назад государственная киностудия «Афганфильм» начала свою работу с выпуска киножурнала «Новости дня», сюжеты которого посвящены в основном внутренней жизни страны. В настоящее время творческий коллектив студии, в котором многие получили высшее кинематографическое образование в Советском Союзе, предпринимает усилия, направленные на организацию регулярного производства полнометражных игровых фильмов.

«Главная наша цель,— говорит один из операторов «Афганфильма» Викили, — снять такую картину, которая бы правдиво рассказывала афганскому зрителю о трудностях, существующих в стране, о чаяниях простого народа».

У афганского кино уже есть определенные успехи в деле постановки фильмов, отражающих современные взаимоотношения в семье и в обществе. В этой связи можно назвать такие ленты, как «Невеста из пустыни», «Общий ребенок», «Зарлаш», «Совет матери», «Временщики». Тенденция к показу на экране злободневных проблем особенно заметна в картине «Невеста из пустыни», поставленной по одноименному рассказу писателя Латифи и повествующей о драматической любви афганского юноши к девушке из кочевого племени, которая обручена с другим. Фильм «Временщики», состоящий из трех новелл, поставил режиссер Хашем. Картина получила признание афганской аудитории; тема «Временщиков» связана с действием «механизма власти» в условиях монархического бюрократического строя и, несмотря на слабый художественный уровень постановки и недостаточно умелую игру актеров, вызывает живой интерес у зрителей.

Киностудия «Афганфильм» пока что располагает далеко не всем необходимым оборудованием, ее материальная база нуждается в расширении и усовершенствовании. Афганские кинематографисты организовали работу по оказанию услуг ряду заграничных кинофирм, проводящих в стране натурные съемки; кроме того, студия осуществляет дубляж иностранных лент.

Кинематограф в Афганистане является коммерческим предприятием. В стране насчитывается около 30 кинотеатров на 18 тысяч мест; большая часть кинозалов находится в столице. Наибольшим успехом в афганском прокате пользуются картины индийского производства — ежегодно из Индии ввозится около 100 фильмов. Афганистан приобретает также ленты европейского и американского производства, дубляж которых осуществляется в основном в Иране; Иран поставляет для афганского проката примерно 10 фильмов в год.

Более двадцати лет назад в Кабуле состоялась первая премьера советской кинокартины. Сегодня на экраны страны каждый год выходит около 20 фильмов, сделанных в СССР. Нужно отметить, что большой популярностью среди афганцев пользуются не только советские игровые ленты, как, например, эпопея «Освобождение», но и документальные фильмы, рассказывающие об успехах народов Советского Союза в строительстве коммунизма.

С интересом и неослабевающим вниманием смотрели афганцы документальные картины о государственных визитах советских руководителей Генерального секретаря ЦК КПСС Л. И. Брежнева, Председателя Президиума Верховного Совета СССР Н. В. Подгорного, Председателя Совета Министров СССР А. Н. Косыгина; на экранах афганских кинотеатров идет хроника, рассказывающая о трудной, но благородной работе специалистов из Советского Союза, оказывающих значительную помощь соседнему афганскому народу в деле развития национальной экономики.

Кабул

ТАСС — специально для «Искусства кино»

Габон

Кино, которого не было

Кинематограф Габона только начинает свое существование. Во всяком случае, до фестиваля в Динаре в 1971 году о нем никто ничего не мог сказать. Но прошло два года после этого смотра, и габонское кино мало-помалу приобрело известность, несмотря на то, что объем кинематографической продукции страны невелик — четыре фильма, из которых два полнометражных: «Куда ты идешь, Кумба?», снятый габонцем Симоном Оже и французом Аленом Феррари, и «Тамтамы умолкли» Филиппа Мори; и два короткометражных — «Тропою реквиема» Пьера-Мари Донга и «Здравствуй, Бальтазар» Луи Мебале.

Но даже при столь малом количестве выпускаемых фильмов можно надеяться на художественные открытия: первые опыты габонского кино свидетельствуют, по крайней мере, о таланте молодых авторов. Одним

из доказательств плодотворности поисков режиссеров Габона является присуждение на II Всеафриканском кинофестивале в Уагадугу в 1972 году приза в категории короткометражных фильмов картине «Тропою реквиема» и единодушное признание критиками Пьера-Мари Донга режиссером способным и многообещающим.

«Тамтамы умолкли» Филиппа Мори, выпущенный на экраны год назад, сразу привлек внимание публики и вызвал оживленную дискуссию. Это поэтическое произведение с точным ощущением реальных проблем говорит о противоречиях, вызванных вторжением современной цивилизации в традиционный уклад жизни народа.

Без сомнения, Филипп Мори один из самых интересных кинематографистов Черной Африки. Доскональное знание современной габонской действительности, нравов, национальных традиций в сочетании с талантом, в котором после «Тамтамы умолкли» сомневаться трудно, выдвигают его в ряды лидеров кино африканского континента. К сказанному можно добавить, что Мори, бывший ученик Центра драматического искусства в Париже (1959—1961) и выпускник ИДЭКа, начал свою кинематографическую карьеру как актер в фильме «В воскресенье не хоронят». Особую привлекательность для африканского зрителя фильму «Тамтамы умолкли» придала музыка, написанная популярнейшим композитором и исполнителем Ману Дибанго.

«Жён Африк», 1973, №658

Индия

В. Матяш, А. Шальнев

На новых рубежах

Первые шаги

Индия вступила в кинематографический век в 1913 году, когда на экранах страны появился первый индийский фильм «Харишчандра», поставленный режиссером Дадасахиба Пхалке; в основу сюжета был положен миф о Харишчандре, благородном радже, пожертвовавшем властью во имя чести. Картина демонстрировалась при большом стечении публики в бомбейском кинотеатре «Коронейшн» и принесла Д. Пхалке славу «отца индийской кинематографии». В последующие годы этот пионер индийского кино сделал до ста различных картин, многие из которых пользовались успехом благодаря умелой режиссуре и живописному оформлению постановок. Фильмы Пхалке способствовали пробуждению национального самосознания индийского народа. Однако английская цензура запрещала касаться на экране важных проблем современности — и деятели молодого кино чаще обращались к историческому и мифологическому материалу.

В 20—30-е годы нашего столетия в Индии создаются национальные кинокомпании — «Нью Тиэтерс» в Калькутте и «Бомбей Токиз». Последняя выпустила знаменитый индийско-немецкий фильм «Светоч Азии» — о жизни Будды; это была первая индийская картина, которая прокатывалась за границей. На юге, в Мадрасе, была основана компания «Звезда Востока». Но уже в те далекие годы столицей индийского кинематографа утвердил себя Бомбей, надолго монополизировавший национальное кинопроизводство.

Встречая жестокую конкуренцию со стороны богатых западных фирм, наводнявших экран страны трюковыми развлекательными лентами, индийские продюсеры на заре отечественного кинопроизводства часто обращались к фольклору, мифам и легендам древней Индии, к экранизации эпизодов из великих произведений индийского эпоса — «Махабхараты» и «Рамаяны».

Важной вехой в истории индийского кинематографа стало появление на экране в годы борьбы индийского народа за национальное освобождение социальных и политических тем. Так, известные продюсеры Мехбуб и Шанта Рам в драматических кинофильмах («Женщина», «Хлеб» и другие) поднимали острые вопросы, связанные с борьбой за свободу и независимость, против нищеты и социальной несправедливости, кастовых барьеров и религиозных предрассудков — этого тяжелого порождения колониальной эпохи.

На новых рубежах

После обретения Индией независимости в индийском кино выдвинулись такие, ныне широко известные и за пределами своей родины художники, как, например, Бимал Рой (советские зрители помнят его замечательный фильм «Два бигха земли») и Сатьяджит Рэй — гордость индийского реалистического киноискусства; Ходжа Ахмад Аббас, создавший выдающуюся картину «Дети земли» — о трагедии Бенгалии (первый индийский фильм, показанный в СССР). В кинематограф Индии приходит знаменитое трио «звезд» — актеры Радж Капур, Дилип Кумар и Дев Ананд. Эти талантливые режиссеры и актеры лучшими своими работами способствовали выдвижению индийского кино на передовые рубежи прогрессивного мирового киноискусства.

На протяжении двух последних десятилетий индийская кинематография бурно развивалась. По числу фильмов, выпускаемых на 15 языках народов, населяющих страну (500 игровых полнометражных, 120 документальных и свыше 100 выпусков кинохроники в год), Индийская Республика занимает сегодня первое место в мире. Общие капиталовложения в индийскую кинопромышленность составляют 1100 миллионов рупий; в ней занято свыше 100 тысяч

человек. Каждую неделю кинотеатры посещают около 30 миллионов зрителей, а в среднем за год кассы продают более 600 миллионов билетов. Однако, несмотря на значительный рост прокатной сети, кинотеатров пока не хватает. В сегодняшней Индии с населением 570 миллионов человек насчитывается всего 8 тысяч кинотеатров (вместо 30 тысяч — по нормам ЮНЕСКО). Индийское правительство осуществляет сейчас широкую программу строительства новых кинозалов. Созданы Национальный институт кинематографии, крупнейший в Азии, и Институт драматического искусства, где, кстати, молодую смену режиссеров и актеров обучают по системе Станиславского, в духе традиций реалистического искусства и древней культуры Индии.

Проблемы, ожидающие решения

Кино, бесспорно, пользуется в Индии громадной популярностью. Первое, что бросается здесь в глаза и буквально поражает воображение,— это обилие кинорекламы. С многочисленных красочных афиш излучают улыбки знаменитые актеры Раджеш Кханна, Дхармендра, Дев Ананд, актрисы Хема Малини, Шармила Тагор, Рекха, Мумтаз...

«Не удивляйтесь столь огромной тяге к кино,— говорил в беседе с нами известный продюсер Тарачанд Барджатия.— Индия остается бедной страной с низким уровнем грамотности. Простой человек с радостью идет в кино смеяться и волноваться, следя за злоключениями своих любимых героев. Индийцы по характеру очень лиричны, и красочные сцены с танцами и музыкой — главная приманка, на которую рассчитывает постановщик, желая сделать большие сборы. К сожалению, многие продюсеры в погоне за прибылью слепо копируют худшие образцы голливудской продукции, снимают фильмы с ориентацией на кассу — в ущерб артистическому дарованию исполнителей и прогрессу национального киноискусства».

С таким мнением соглашается и серьезный индийский киновед М. Паттабхирам: «Действительно, индийский кинематограф превратился в крупное коммерческое предприятие, принадлежащее частным дельцам. И талантливым художникам, стремящимся создавать фильмы в традициях отображения жизненной правды, приходится преодолевать сопротивление со стороны бизнесменов, заинтересованных прежде всего в хороших сборах. Именно поэтому коммерческие развлекательные картины до сих пор составляют, например, основную массу продукции бомбейских киностудий.

И все же,— продолжает наш собеседник,— в индийский кинематограф приходит плеяда новых мастеров, которые стремятся к преодолению штампов коммерческого искусства и создают фильмы, ставящие важные социальные проблемы, отличающиеся неповторимым национальным колоритом и получающие международное признание. Среди них выделяются интересные работы Сатьяджита Рэя и Мринала Сена, участников Московских международных кинофестивалей, Басу Бхаттачария, популярного актера и режиссера Кералы Маду, постановщика фильма «Индия-67» («Индийский день»), который завоевал почетные дипломы на мировых смотрах киноискусства в Эдинбурге и Лейпциге».

Несомненно, в индийском киноискусстве развиваются реалистические тенденции, диаметрально противоположные законам коммерческой киноиндустрии, ориентирующейся на внешнюю привлекательность кинозрелища, на обывательские вкусы и нравы. Но в условиях монополизации кинематографа частным бизнесом, диктующим постановщику свою волю, и практического отсутствия государственной прокатной сети, в условиях недостатка средств талантливым художникам, представляющим реалистическое прогрессивное киноискусство, приходится преодолевать немало препятствий.

Съемка кинофильма в Индии обходится очень дорого — стоимость постановки иногда доходит до 6 миллионов рупий, причем только одна из пяти выпускаемых в прокат лент приносит прибыль. Чтобы отчасти устранить трудности, стоящие на пути развития национальной кинематографии, индийское правительство еще в 1960 году образовало Государственную финансовую кинокорпорацию, которая призвана оказывать помощь и материальную поддержку талантливым режиссерам, развивающим традиции реалистического искусства. Корпорация уже выделила в виде займов свыше 20 миллионов рупий на создание высокохудожественных картин, способствующих подъему национального самосознания масс, продвижению молодой республики по пути мира и социального прогресса. Разумеется, сделаны лишь первые шаги, но и они вселяют надежды на дальнейшее становление прогрессивного демократического кинематографа, который мог бы служить целям проводимой ныне в стране программы социально-экономических преобразований, интересам культурного роста индийской нации.

На экране — правда жизни

Итак, для многих из нас индийское кино — это прежде всего творчество Раджа Капура и Наргис, чьи фильмы «Бродяга» и «Господин 420» в середине 50-х годов завоевали большую популярность в советском прокате. Сегодня Наргис уже практически не снимается, а Радж Капур полностью перешел на режиссерскую работу, развивая в своих лентах традиции «бомбейской школы» коммерческого кино.

В то же время в Индии работает сильная группа художников, с творчеством которых связан подлинный прогресс реалистического национального киноискусства этой страны.

...Бенгалия, 1943 год. Страшный голод поразил этот край — вымирают семьи, гибнут целые деревни. И вот в деревушку, где в живых осталось, наверное, всего лишь десятка два до предела истощенных людей, доходит весть: армии нужен хлеб!

«Да, мой фильм — антивоенного звучания,— рассказывает нам Сатьяджит Рэй, с которым мы встретились на одной из студий Калькутты.— Фильм активно политический. Я хочу донести до сознания зрителей мысль о необходимости борьбы за мир, борьбы за то, чтобы никогда не повторялась судьба этой деревушки; таких случаев в минувшую войну было немало...»

Картина Сатьяджита Рэя «Отдаленный гром», как и большинство других фильмов этого режиссера, сразу же привлекла внимание любителей искусства кино, профессиональных кинематографистов, критики.

О Рэе сейчас пишут много. Часто его называют основоположником школы «индийского неореализма», режиссером, бросившим вызов канонам и требованиям коммерческого искусства.

В самом деле, ни одна из работ Сатьяджита Рэя — а за семнадцать лет своей деятельности в кино он поставил свыше двадцати фильмов, многие из которых удостоены наград международных конкурсов,— не похожа на ленты, которые зрители в различных странах привыкли считать образцами индийского развлекательного кино. В фильмах Рэя нет лубочной красивости, надуманных характеров и ситуаций, утомительного обилия песен и танцев... В них есть ж и в ы е люди, реальные, волнующие многих поступки, есть сама правда жизни.

«Наше киноискусство,— продолжает Сатьяджит Рэй,— развивалось сложными путями. Самые разнообразные школы и течения сталкивались в нем. Но результатом всех этих перипетий не было, к сожалению, становление кинематографа, который действительно можно было бы назвать искусством. Почему случилось именно так? Вряд ли на этот вопрос можно ответить односложно. И все же, как мне кажется, главная причина кроется в социально-экономических условиях современной Индии. За годы независимости страна добилась многого. Но преодолеть полностью тяжкое наследие колониального прошлого в столь краткий период невозможно. Еще существуют бедность, безработица. Еще есть необходимость создавать на экране, выдумывать какой-то особый, идеализированный мир, в котором на время забываешь о горестях и печалях. Отсюда — все эти белозубые герои и обворожительные героини, резвящиеся в танце по любому поводу; отсюда — вся та праздная красивость, скрывающая реалии жизни; отсюда — колоссальные прибыли тех режиссеров, которые играют на конъюнктурных требованиях кинематографического рынка.

Фильмы создаются молниеносно — за три-четыре месяца. Но их выпуск стоит недешево. А коль скоро наш кинематограф находится в руках бизнесменов от искусства, возникает и необходимость создавать ленты, которые бы оправдывали финансово эти фантастические затраты. Любое же проявление самостоятельности режиссером, пытающимся вырваться из-под «опеки» продюсера, равносильно самоубийству. Продюсерам нужно не искусство, а деньги. Пока

Участники Ташкентского фестиваля 1972 года в гостях в колхозе имени Ф. Энгельса Самаркандской области. На переднем плане актриса Суиндра Райхан (Народная Республика Бангладеш)

Актриса Эва Киви, режиссер Сембен Усман (Сенегал), актриса Майя Аймедова и писатель Чингиз Айтматов

еще деньги диктуют политику в кинематографии.

Но следует отметить,— говорит режиссер,— что, несмотря на все финансовые преграды, сегодня на киностудиях Индии работают сценаристы, актеры, постановщики, фильмы которых поднимаются до уровня глубоких философских реалистических обобщений, до уровня подлинного искусства. Но это лишь те кинематографисты, которые в силу определенных причин способны противостоять диктату продюсеров. Есть такие режиссеры и в Бомбее, столице нашего кинематографа, в Калькутте, в Мадрасе. К их числу я бы отнес, например, Мринала Сена».

«Меня иногда обвиняют в необъективности, в том, что я «сгущаю краски»,— рассказывает нам Мринал Сен.— Но ведь художник не может равнодушно взирать на мир, он обязан бичевать социальное зло».

Каждая из работ Сена становится заметным явлением в культурной жизни Индии. Показательно, что фильмы этого режиссера с огромным успехом проходят даже в тех городах страны, которые издавна считались «вотчиной» бомбейского коммерческого кинематографа. А это уже — внушительный признак популярности и признания. Три картины Сена, сделанные в последние годы, — «Интервью», «Калькутта-71» и «Рядовой»,— вызвали бурные дискуссии среди критиков. Одни назвали режиссера приверженцем гротеска, другие — мятежным бунтарем, третьи — феноменальным реалистом. Но никто не остался равнодушным, никто не написал в своей рецензии просто: «Этот фильм можно посмотреть». А ведь такая оценка типична при рецензировании многих индийских фильмов. Несмотря на жанровое различие этих трех лент Мринала Сена, их все же объединяет умение видеть и передавать на экране жизнь такой, как она есть, с многочисленными ее проблемами, с ее горестями и радостями, страданием и счастливыми минутами. И еще одно важно: режиссер выступает в своих произведениях как обвинитель заскорузлого мещанства, снобизма, как противник социальной несправедливости, равнодушия сильных мира сего к страданиям обездоленных.

...Роскошная вилла в предместье Калькутты. Десятки сверкающих лимузинов у подъезда. Великосветский бал. Обтянутые фраками спины почтительно согнулись у кресла, в котором чинно восседает хозяин дома — благообразный старик, степенно рассуждающий о превратностях жизни. «Вот и сейчас — мы веселимся, а где-то, может быть, совсем рядом, умирают люди, — величественно произносит он, прикладывая батистовый платок к покрасневшим векам. — Мы ни на минуту не должны забывать о страданиях сегодняшних, как и о страданиях прошлых. Взгляните,— показывает он рукой на стену, — я приказал повесить эти рисунки, чтобы не дремала наша совесть». На рисунках — человеческая трагедия: трупы детишек со вздутыми животами. Умирающие на мостовой старики. На рисунках — катастрофа в Бенгалии, пораженной в 1943 году страшным голодом.

...Камера переносит наш взгляд от почтенного старца в сторону оживленной группы гостей, уже вдоволь отведавших спиртного. Мы видим, как вытягиваются их лица, как приклеенные улыбки сменяет мина скуки и подобострастного равнодушия, когда не в меру захмелевший секретарь хозяина виллы, развлекая гостей рассказами о филантропических наклонностях босса, вдруг проговаривается: оказывается, седовласый старец, только что с пафосом рассуждавший об ужасах голодной смерти, разбогател как раз на спекуляциях продовольствием во время голода в Бенгалии!..

«Блестящий фильм, убедительно разоблачающий прогнившую мораль тех, кто считает себя нашими благодетелями, кто прикрывает жажду наживы высокими словами заботы о ближнем»,— так писал о «Калькутте-71» Мринала Сена прогрессивный еженедельник «Линк».

«Калькуттская школа», представленная творчеством Мринала Сена, Сатьяджита Рэя, считается самой передовой в индийском киноискусстве. Однако отрадно отметить, что и в Бомбее все большее влияние приобретают реалистические тенденции в кино, находящие свое отражение в работах таких мастеров, как Ходжа Ахмад Аббас, знакомый советскому зрителю, в частности, по фильму «Две капли воды» и как сценарист картины «Черная гора»; как Кумар Шахани, чья лента «Волшебное зеркало» получила высокую оценку критики.

Взгляд в будущее

Нам с трудом удалось встретиться с Х. А. Аббасом: он готовил к выходу на экраны одну из последних своих картин. К тому же Аббас курирует группу студентов кинематографического института, снимающих дипломную работу.

«В наш кинематограф,— рассказывает Аббас,— приходят молодые способные ребята — с новым оригинальным видением мира, с огромным желанием развивать традиции реализма в киноискусстве, с новыми идеями. Вот почему я с большой охотой занимаюсь с ними. Хочу, чтобы в дипломных фильмах полнее раскрылись их способности, чтобы их творческие силы имели полный выход. Наш кинематограф — один из самых «древних» в мире... Но только в последние годы он стал накапливать традиции, свойственные подлинному искусству,— традиции реалистического отображения мира. И наша задача — всячески способствовать укреплению этой тенденции, которая, несомненно, обогатит культуру Индии».

Искусство кино занимает важное место в культурной жизни индийского народа. Оно стало неотъемлемой составляющей общественной и духовной жизни страны. Влиянию кино подвержены все — и старые, и молодые, мужчины и женщины, люди различных профессий, политических взглядов и вероисповедания.

«Кино,— сказал в беседе с нами государственный министр информации и радиовещания Индии И. К. Гуджрал, возглавлявший делегацию индийских кинематографистов на VIII МКФ в Москве,—

расширяет знания и представления людей о жизни, окружающем мире. Быстро подрастает поколение, которое живет в мире кино и для которого кино — существенный фактор повседневной жизни. Индийское правительство рассматривает искусство кино как важное средство просвещения масс и повышения их культурного уровня, укрепления национального единства страны. Несомненно, дальнейшее развитие этого вида искусства и приобщение к нему всех слоев населения становится первостепенной национальной задачей. Мы считаем, что долг работников киноискусства Индии — способствовать развитию международного взаимопонимания и сотрудничества между народами. В этой связи мы приветствуем успешное развитие сотрудничества между индийскими и советскими кинематографистами. Взаимный обмен кинопродукцией наших стран вносит большой вклад в развитие дружественных индийско-советских отношений. И мы надеемся, что это сотрудничество и в дальнейшем будет развиваться успешно».

Дели

ТАСС — специально для «Искусства кино»

Иран

В. Диброва

Перемены

О популярности киноискусства среди иранцев, пожалуй, нагляднее всего свидетельствует количество кинотеатров, которыми располагает столица страны Тегеран и другие иранские города. По мере начавшегося экономического развития Ирана, особенно за последние 10 лет, развиваются и национальная кинопромышленность и киноискусство. Не будет преувеличением сказать, что в Тегеране, население которого превышает сегодня 3,5 миллиона человек, вряд ли можно найти более или менее большую улицу без красочных реклам нескольких кинотеатров. Автору этих строк приходилось бывать в столицах других развивающихся стран и наблюдать, как владельцы кинотеатров едва-едва набирают достаточно зрителей для двух, от силы — трех киносеансов в день. Проблема кинозрителя в Тегеране отсутствует: двери кинотеатров открываются с утра и остаются открытыми до позднего вечера. Длинные очереди у касс, в которые выстраиваются желающие попасть на новый интересный фильм, здесь такое же частое явление, как и у нас в Советском Союзе.

В иранской столице действует 131 кинотеатр, не считая многочисленных клубов, где также демонстрируют фильмы. Из общего числа 13 кинозалов оборудованы для показа широкоформатных кинокартин; всего в стране более 500 кинотеатров на 360 тысяч мест.

В будущем году иранский кинематограф отметит своего рода юбилей — 80 лет со дня демонстрации первого кинофильма в Иране. В 1895 году был выпущен первый иранский фильм о коронации одного из шахов Каджарской династии. Это был примитивный немой кинофильм, отснятый Русси-Ханом, русским по происхождению. В публикациях по истории иранского кино можно встретить его фотографию, но никто не помнит его настоящего имени. Русси-Хан (Русси) был и оператор, и режиссер, и «продюсер» фильма в одном лице. Он создал первую небольшую студию, в которой производились и демонстрировались примитивные короткометражные фильмы.

Лишь сорок лет спустя, в 1935 году была предпринята попытка создания первого иранского игрового фильма. С именем иранского профессора Оханиана связано появление кинофильма «Аби Раби», снятого на основе национального сюжета. Оханиан также основал в Тегеране первую «Школу кино».

Сенсационным для Ирана было появление — несколько позднее — кинокартины «Благородная девушка» Абдулхоссейна Сепанты, которого по праву считают отцом иранского национального театра и кино. Этот фильм снимался иранцами в Индии, и его колоссальный успех в Иране подтолкнул Сепанту, основным занятием которого была иранская филология, на то, чтобы заняться съемками целой серии лент на национальные сюжеты: «Фирдоуси», «Хосров и Ширин» и других. Но успех этих первенцев иранского кинематографа продолжался недолго. Вскоре иранское кино снова вернулось исключительно к производству короткометражных видовых и документальных лент, оставивших лишь слабый след в истории иранского киноискусства.

Рождение действительно современного и по-настоящему профессионального кино в стране относится к 1947 году, когда доктор Исмаил Кушан вместе с другими энтузиастами иранцами создал компанию «Митра-фильм» и начал работу над первым художественным фильмом «Вихрь жизни», с участием иранских актеров. Главную роль в этой картине исполнил иранец Зинат Моад. Через год в столичном кинотеатре «Рекс», действующем и поныне, состоялась премьера этой ленты. Несмотря на слабое операторское и режиссерское умение создателей и недостаточно хорошее качество съемки, вызванное ограниченными производственными возможностями, несмотря на слабость драматургии, фильм имел большой успех у любителей кино, увидевших на экране свою иранскую картину на родном языке, а не дублированную иностранную, в которой за всех действующих лиц говорил диктор.

Но компании «Митра-фильм» не суждено было просуществовать долго. Не выдержав конкуренции с фирмами, прокатывавшими зарубежные картины, она распалась. Ее создатель, доктор Кушан, однако, не опускает рук, и вскоре в результате его упорных усилий появляется национальная компания «Парс-

фильм», которая является одной из ведущих и по сей день. Кушан начинает экспериментировать и пробовать свои силы в создании черно-белых и цветных широкоэкранных картин. С помощью друзей, таких же энтузиастов национального кино, как и он сам, ему удалось наладить совместное производство фильмов с Францией и Турцией, чго несомненно сыграло положительную роль в развитии иранского кинематографа.

Период с 1949 по 1965 год в истории иранского киноискусства известен, как время эксперимента и поиска, когда форма, операторское искусство, технические возможности и другие средства кино оставались еще на невысоком уровне. Киностудии Ирана выпускали тогда 12—15 (в 1961 году — 21) фильмов ежегодно. С середины 60-х годов иранское киноискусство все более решительно набирает силы и начинает проявлять первые признаки самостоятельности. Постепенно появляются произведения различных жанров: комедийные, драмы, музыкальные ленты, отражающие различные стороны жизни иранцев.

В последние три года в Иране ежегодно выпускается 60—80 игровых фильмов, из них — 60—70 процентов снимается в цвете. В настоящее время в стране насчитывается — главным образом в Тегеране — 25 киностудий. Ведущие из них — «Парсфильм», «Фарвардин-фильм», «Панорама», «Фильмик», «Паям», «Мисагие», кинофильмы которых знакомы и советскому зрителю.

Киноискусство Ирана, находящееся в состоянии поиска, испытывает определенные трудности; главная из них состоит в том, что до сих пор многие иранские фильмы несут на себе следы влияния западного коммерческого кинематографа с его пристрастием к сексу, уголовным сюжетам, изобилующим сценами насилия, к поверхностным любовным мелодрамам. «Наша кинематография,— заявил в одном из интервью известный иранский режиссер-документалист Манушер Анвар,— это пока эльдорадо частного предпринимательства, где заправляют земельные спекулянты, мясоторговцы и даже гангстеры. Наша задача состоит в том, чтобы покончить с засилием тех, кто думает только о прибылях, выпуская на экран низкопробную продукцию».

Задача эта, разумеется, не из легких.

Однако за последние годы иранскими студиями сделан ряд интересных фильмов, среди которых особенно большим успехом у зрителя пользовались: «Даш Аколь», «Почтальон», «Иностранная невеста», «Горячие деньги», «Исфаганец в Америке», «Самая красивая в мире женщина», «Непризнанная», «Земля», «Извозчик», «Рагбар», «Деревья умирают стоя» и многие другие. Тематика их самая разнообразная — от чисто бытовых до остросоциальных сюжетов, как например, в картине режиссера Амира Надери «Тангсир», герой которого, крестьянин, не выдержав притеснений со стороны местного богача и отчаявшись добиться справедливости у представителей власти, берет в руки оружие и вместе с такими же бедняками, как и он сам, поднимает мятеж против власть имущих. В лентах, подобных «Тангсиру», есть заметные попытки раскрыть проблематику реальной действительности современной иранской деревни.

Иран является постоянным участником многих международных кинофорумов. На II Международном кинофестивале стран Азии и Африки в Ташкенте с успехом был показан иранский фильм «Даш Аколь». Исполнитель главной роли в этой картине, рассказывающей о судьбе простого иранца из города Исфагана, Бехруз Восуги, больше известный в Иране под именем Кейссар — по заглавной роли в одноименном фильме, является обладателем многих международных призов и наград. На VII МКФ в Москве в 1971 году иранский фильм «Почтальон» был заслуженно отмечен дипломом.

В Иране, где производство фильмов находится в руках частных предпринимателей, нет специальных учебных заведений по подготовке режиссеров, операторов, киноактеров. Каждый из нынешних иранских кинематографистов пришел в киноискусство своим путем. И наибольшей популярностью у кинозрителей пользуются те, кто не стремится подражать иностранным образцам, а сохраняет и развивает в кино основные черты и колорит национального искусства. Список наиболее популярных иранских кинозвезд был бы слишком длинным. Но некоторых из них, пожалуй, нельзя не упомянуть. Советский зритель знает Носсратола Вахдада, самого популярного в Иране комедийного актера, по участию в фильме «Иностранная невеста». Вахдад снялся в главных ролях в более чем пятидесяти картинах. Он является продюсером и режиссером одновременно.

Молодой актер Бехруз Восуги получил широкую известность и признание, выступая в ролях людей из народа, которые ему, как правило, хорошо удаются. В остросюжетном фильме «Земля», посвященном проблемам современной иранской деревни, он сумел весьма колоритно сыграть главную роль крестьянина.

Пожалуй, трудно найти иранца, которому было бы неизвестно имя Гугуш, прославившейся с очень раннего возраста исполнением народных песен. В 1971 году на Международном фестивале песни в Канне она была удостоена одного из главных призов. В минувшем году Гугуш начала сниматься в кино, проявив незаурядные способности драматической актрисы.

Актеры, режиссеры, продюсеры, владельцы киностудий и кинотеатров и другие кинематографисты Ирана недавно объединились в единый синдикат, своего рода профсоюз, работающий под руководством Отдела кинематографии Министерства культуры и искусства. В начале текущего года это объединение приняло решение «переселить» все имеющиеся в Тегеране киностудии в одно место, для чего планируется строительство целого киногорода, который местная печать уже окрестила «иранским Голливудом». В сорока километрах от Тегерана, в небольшом городке Кередж — живописное дачное место у подножия горного хребта Эльбрус — решено сосредоточить прак-

тически всю кинопромышленность иранской столицы. «Киногород», в котором будут оборудованы натурные съемочные площадки, студийные помещения, цехи обработки пленки и другие, раскинется на площади в 2 миллиона квадратных метров. Строительство планируется начать уже в этом году на средства частного сектора, большая часть которых будет выделена владельцами киностудий и кинотеатров. Создание такого крупного кинопроизводственного комплекса, по мнению иранцев, должно способствовать расширению не только технических возможностей, но и повышению художественного уровня иранского кинематографа.

Для киноискусства Ирана является характерным стремление не замыкаться в рамках чисто национальных тем и художественных традиций. Иранские кинематографисты проявляют искреннюю готовность учиться на лучших образцах мирового кино. Это, наряду с популяризацией собственных достижений в киноискусстве, лежало в основе решения иранского правительства о проведении с 1972 года регулярного (раз в год) Международного кинофестиваля в Тегеране.

Если в I Международном Тегеранском приняли участие кинематографисты 31 страны, то на Втором (в минувшем году) их число возросло до 42. Организация фестиваля, количество стран, принимающих в нем участие, фильмы, отбираемые жюри в конкурсную программу,— все это свидетельствует о том, что Тегеранский фестиваль дал серьезную заявку на то, чтобы постепенно встать в один ряд с наиболее представительными форумами мирового кино.

Советский Союз участвовал и в I и во II Тегеранских фестивалях. В 1972 году наш фильм «Король Лир» в постановке Григория Козинцева был удостоен Главного приза в Тегеране, а исполнитель роли Лира Юри Ярвет получил награду «за лучшее исполнение мужской роли». В прошлом году в конкурсной программе фестиваля демонстрировался фильм «Мачеха», тепло встреченный иранскими зрителями. Татьяна Доронина была удостоена специального приза — «за лучшее исполнение женской роли».

Обзор остался бы неполным, если бы мы не вспомнили о фильмах и особых кинематографических жанрах, рассчитанных на самых маленьких зрителей и юношество. Производство мультипликационных лент и специальных фильмов для юношеской аудитории, выпуск которых растет из года в год, находится в ведении Иранского государственного института воспитания детей и юношества.

Эта организация располагает собственными студиями и вот уже 8 лет подряд проводит Международный фестиваль детских и юношеских фильмов в Тегеране, в котором участвует и наша страна. В ноябре минувшего года на VIII МКФ фильмов для детей и юношества в Тегеране советский фильм «Край, в котором ты живешь» был награжден Золотым призом.

Тегеран

ТАСС — специально для «Искусства кино»

Режиссер и кинокритик Полен Виейра (Сенегал), режиссер Фернандо Бальмаседа (Чили), актриса Фатима Биат (Сенегал), актриса Фахри Хорваш (Иран) и режиссер Омар Калиф (Тунис)

Григорий Чухрай вручает приз Союза кинематографистов СССР режиссеру Мриналу Сену (Индия)

Режиссер Камиль Ярматов (слева), *кинематографист Али Сиам (Иордания) и режиссер Аждар Ибрагимов* (справа)

Марокко

Н. Кривошеин, Н. Березниковский

Первые шаги молодой кинематографии

На одной из центральных улиц марокканской столицы — Мулай Исмаил — мы разыскали нужный нам адрес. На входной двери трехэтажного дома современной постройки — металлическая дощечка с надписью, выполненной арабской вязью: «Марроканский национальный киноцентр». Директор Центра Мухаммед Зьяни принял нас, советских журналистов, очень радушно и, отложив все текущие дела, долго беседовал с нами. Цель нашего визита — подготовить материал для журнала «Искусство кино» в связи с предстоящим Ташкентским кинофестивалем — вызвала у Мухаммеда Зьяни живой интерес. Директор охотно ознакомил нас со структурой и деятельностью Киноцентра, мы осмотрели студию, небольшой демонстрационный зал, редакционные помещения, фильмотеку.

В ходе нашей беседы Мухаммед Зьяни сообщил, что он получил режиссерскую подготовку во ВГИКе— в соответствии с советско-марокканским соглашением об обмене студентами. «Нехватка национальных кадров,— отметил Зьяни,— это проблема номер один для нас, марокканцев. Поймите меня правильно: мы только начинаем, предпринимаем пока только самые первые шаги в направлении создания собственного кинематографа. После того, как наша страна получила независимость, мы начинали, что называется, «с нуля». Да и в настоящее время, как вы сами можете в этом убедиться,— продолжал Мухаммед Зьяни,— экраны местных кинотеатров наводнены западными фильмами, иногда — весьма сомнительного содержания и художественно слабыми, причем их тематика часто идет в разрез с нашими национальными традициями и нравами. И прежде чем национальное в полном смысле этого слова киноискусство Марокко окрепнет, встанет на ноги, нужно преодолеть этот недостаток нашего проката».

Однако, как явствует из рассказа г-на Зьяни, старт марокканского кино был удачным. Местным киноцентром уже выпущено несколько полнометражных художественных фильмов и ряд короткометражных лент; некоторые из них демонстрировались на региональных и международных киносмотрах, в том числе — и в Советском Союзе. К числу наиболее значительных произведений молодого киноискусства Мухаммед Зьяни относит следующие: «Вушма» (режиссер Хамид Бендани), «Аль-Бурак», «Тысяча и одна рука» (режиссер Сахель Бен Барка), «Сиди Хмад и Муса» (режиссер Хамид Ар-Рашид). Эти фильмы посвящены социальным и бытовым проблемам современного марокканского общества, жизни простых людей; в них ощутимо влияние богатой арабской культуры, умело и широко показаны народные обычаи и традиции. При постановке этих картин широко используются национальные танцы и популярная марокканская музыка. Исполнители главных ролей — марокканцы Абдулкадер Мутаы, Абдуль Джаббр Альвазир, Мухаммед Аль-Кягат и другие.

Мухаммед Зьяни просил нас передать через журнал «Искусство кино» благодарность организаторам предстоящего Международного кинофестиваля стран Азии и Африки в Ташкенте за приглашение участвовать в этом киносмотре.

В беседах с директором Киноцентра и его сотрудниками мы убедились в хорошей осведомленности марокканских кинематографистов о советском кино. Здесь известны имена Юрия Озерова, Сергея Бондарчука, Григория Чухрая, Андрея Тарковского и других наших режиссеров. Знают в Марокко и советские фильмы. За несколько дней до нашего посещения Киноцентра в Рабате закончилась Неделя советского кино, проводившаяся при участии Министерства культуры Марокко. Ежегодный показ советских фильмов в этой арабской стране уже вошел в традицию. Жители марокканской столицы часто посещают демонстрационный зал в Советском культурном центре, где для студентов, обучающихся на курсах русского языка, и для других гостей каждую неделю показывают фильмы из СССР.

Рабат

ТАСС — специально для «Искусства кино»

Нигер

Умару Ганда

Социальные функции нашего искусства

Я никогда не считал, что кино может существовать только ради кино, но сейчас это убеждение во мне особенно сильно: в странах Африки кинематограф должен выполнять важную социальную функцию. Наши современники сталкиваются с великим множеством проблем, от разрешения которых зависит

судьба каждого из нас. Не нужно далеко ходить за примерами — важные шаги по ослаблению международной напряженности, сделанные Советским правительством, должны оценить все.

Рядом с вопросами, имеющими глобальное значение, существуют и другие, менее общие, но не менее важные для тех, кто живет в странах, где эти вопросы актуальны. Если на экране люди видят героев, решающих те же проблемы, что и они, преодолевающих трудности, которые являются общими трудностями, то такие герои привлекают их внимание.

В Нигере и других африканских странах, где официальная мусульманская религия поддерживает полигамию, в последнее время возникло настоящее движение протеста женщин против многоженства. Эта проблема еще не существовала лет 20—30 назад, но сейчас к ней обращены умы многих, и она стала центральной в моей картине «Вазу-многоженец». В ее основу положена действительная история.

Герой картины — священнослужитель, имеющий довольно высокий сан. Как и всякий мужчина, он может иметь четыре жены. Две у него уже есть, и он хочет жениться в третий раз. Его первая жена как бы олицетворяет то поколение женщин, которое и не представляло возможности как-то возражать против многоженства, поэтому она воспринимает намерение мужа как должное. Что касается второй жены, то она всячески противится новому браку, а невеста просто хочет быть единственной. Но традиция еще имеет силу, и свадьба все-таки происходит. Однако и протестом женщин сегодня уже нельзя просто пренебречь. В картине, как, собственно, и случилось в жизни, все заканчивается весьма драматично: попытка Вазу увеличить свой гарем приводит его к потере и второй, и третьей жены, а молодые женщины становятся жертвами возникшего между ними конфликта.

Картина получила в 1972 году приз кинокритики на фестивале в Динаре, и мне было особенно приятно, что фильм хорошо приняли на африканском континенте — в том же, 1972 году он получил первую премию на Всеафриканском кинофестивале в городе Уагадугу (Верхняя Вольта).

Несмотря на имеющиеся трудности, развитию киноискусства в странах Африки положено хорошее начало. Во всяком случае, африканские кинематографисты ясно представляют себе социальные проблемы, актуальные для отдельных стран и всего континента, и готовы всячески содействовать продвижению своих народов по пути социального прогресса.

Некоторые сдвиги в области киноискусства произошли и в нашей стране. В 1971 году нам удалось основать Ассоциацию кинематографистов Нигера, которую возглавил известный критик и писатель, видный политический деятель Бубу Хама. Возможно, рано говорить о национальной кинематографии, хотя в стране и работает 6—7 съемочных групп. Мы, правда, пока не получаем финансовой помощи от правительства.

Весной 1973 года совместно с известным нигерским режиссером Мустафой Алассаном мы организовали проведение в стране первой Недели африканского фильма. Зрители тепло встретили многие картины, среди них и мою последнюю работу «Шайтан».

По метражу это самый длинный из моих фильмов — он идет больше часа. Его герои — деревенский колдун и люди из числа тех, что продолжают еще верить в силу заклинаний. Долгое время колдун успешно сочетает заклинания с обычным, хотя и непреднамеренным, обманом. Однако сегодня люди уже не так наивны, как прежде, и вскоре колдун попадает впросак, доверие к нему падает, а сам он становится жертвой своей собственной веры в духов и гибнет.

Мне кажется, что этот фильм не так легко воспринимать, как два предыдущих, потому что он обращен прежде всего к африканцам и насыщен многими деталями — жестами, звуками, — понятными зрителям нашего континента, несущими важную смысловую нагрузку, но, боюсь, трудными для восприятия в других странах.

Киноискусство Африки развивается в тесной связи со всеми достижениями мирового киноискусства; усваивая их, мы ищем и свой собственный путь, потому что у нас есть свой собственный зритель, с которым мы в первую очередь должны говорить о волнующих нас проблемах. Трудно переоценить то значение, которое имеет для нас знакомство с киноклассикой и современным киноискусством. В последние годы ряд посольств в Нигере устраивает показы фильмов своих стран. Хочу сказать и об одной картине, которую я увидел во время посещения Центральной студии документальных фильмов в Москве. Она называется «Вива, ФЛЕРИМО!» и рассказывает о патриотах Мозамбика. Это правдивая картина. Народ нашего континента знает, конечно, о борьбе против империализма, которая ведется в наших странах. Но одно дело знать, другое дело видеть. Я бы очень хотел, чтобы этот фильм был широко показан в нашей стране, и приложу усилия, чтобы такая возможность представилась, потому что так серьезно и достоверно борьба народов Африки за свою свободу, по-моему, еще не была раскрыта средствами кино.

На мой взгляд, не имеет принципиального значения, к какому виду кинематографа относится лента. Все дело в том, каков фильм. Он может быть игровым, с большим количеством актеров, полнометражным и — совершенно неинтересным. И может быть коротким, обращенным к одному конкретному событию, но весьма значительным и волнующим. В кино меня привлекает многое, но, пожалуй, главное — это то, что о проблемах, важных для моего народа, всего континента, я могу говорить, обращаясь сразу к многочисленным зрителям. Эти проблемы весьма разнообразны, одни имеют преимущественно локальное значение, другие — более общезначимы, но общее у них то, что все эти проблемы социальные, общественные.

Ниамей

Беседу вел В. Максимов

Сенегал

Б. Петухов

Десятая муза — к югу от Сахары

Советские любители кино уже знают сенегальских кинематографистов Полена Виейра и Сембена Усмана, которые неоднократно бывали в СССР. Их известность за пределами Сенегала понятна: оба много сделали и делают для развития национального кино в своей стране. В Республике Сенегал есть и другие способные режиссеры и сценаристы — кадры молодого кинематографа растут. Однако Виейра и Усман — как пионеры — заслуживают того, чтобы об их творческом пути рассказать подробнее.

Полен Виейра и Сембен Усман — люди одного поколения, но их появление в кино произошло при совершенно несхожих обстоятельствах.

Первый контакт со своей будущей профессией у Полена Виейра произошел в Париже в 1947 году. В конференц-зале студентов заморских территорий Франции он случайно встретился с человеком, который искал для съемок солдата африканца. Виейра, бывший участник французского Сопротивления, отвечал требованиям роли. На следующий день он был уже на съемках в студии.

Что же касается Сембена Усмана, то он, находясь в Сенегале после увольнения из французской армии, с которой дошел из Нигера через Чад и Северную Африку до Баден-Бадена в Германии, в 1947 году еще не имел определенных планов на будущее; в тот год он принимал активное участие в небывалой по размаху забастовке сенегальских железнодорожников, всколыхнувшей всю французскую Западную Африку...

Идут годы. Виейра, испытывая разного рода лишения, продолжает овладевать сложной профессией кинематографиста и, наконец, в 1956 году снимает свою первую короткометражную ленту — «Африка на Сене». Двадцатиминутная новелла о жизни африканских студентов в Париже стала первым фильмом об африканцах, созданным африканцем из стран франкоязычной Африки. Дело в том, что, согласно закону от 11 марта 1934 года, африканцам запрещалось вести киносъемки и звукозапись во французских колониях.

По случайному совпадению, в том же 1956 году Сембен Усман издает свою первую книгу «Черный докер». Роман этот в какой-то мере автобиографичен: сам автор в течение почти десяти лет работал докером в Марсельском порту. То были годы знакомства Сембена Усмана с жизнью рабочего класса Франции. Встречи с простыми тружениками дают будущему писателю пищу для размышлений, пробуждают классовое сознание, укрепляют в нем стремление служить своему народу, освобождению Африки.

Наступает 1960 год. Полен Виейра снимает цветной документальный фильм о событиях, связанных с провозглашением Сенегала независимым суверенным государством. После провозглашения независимости Сембен Усман, 12 лет проживший на чужбине, возвращается на родину. К этому времени он принимает твердое решение посвятить себя литературному труду.

Однако Усману не сидится на месте. Из Дакара он отправляется в длительное путешествие по африканскому континенту. Из поездки молодой писатель выносит, в частности, убежденность в том, что народы Африки, за исключением небольшого числа студентов и учащихся школ, не знают вовсе или знают очень плохо своих африканских авторов. Он замечает, что африканских писателей читают европейцы, а сами африканцы предпочитают чтению фильмы, поставленные в Европе и Америке. И поскольку в Африке, где уровень неграмотности в сельских районах достигал тогда 90 процентов, кинофильмы, восприятие которых не требует умения читать, могут стать основным средством просвещения масс, Сембен Усман принимает твердое решение ставить фильмы для африканцев и об африканцах.

Овладевать профессией кинематографиста Усман отправляется в Москву, поскольку Советский Союз первым откликнулся на его просьбу предоставить возможность учиться киноискусству. Часть 1961-го и весь 1962 год Усман проводит на московской студии имени М. Горького, усваивая опыт таких мастеров советского кино, как Сергей Герасимов и Марк Донской. Он целиком отдается постижению нового для него дела и работает, не считаясь с усталостью. Напряженный труд вскоре принес свои плоды.

В 1963 году выходит первый короткометражный фильм Сембена Усмана «Возчик» («Баром саррет»), получивший премию на фестивале в Туре (Франция). А в 1966 году режиссер ставит картину «Чернокожая из...», которая принесла Усману — известному писателю еще и кинематографическую известность. «Чернокожая из...» — первый полнометражный фильм, поставленный не только в Сенегале, но и во всех франкоязычных странах южнее Сахары. После «Чернокожей из...» Сембен Усман снимает «Почтовый перевод» и «Эмитай»; обе картины не раз были отмечены международными наградами.

Сейчас Сембен Усман вплотную занят подготовкой к съемкам фильма по своему новому роману «Аля» («Бессилие»), посвященному современности. Книга показывает, насколько разрушительна власть денег там, где она неограниченна, и касается бесправного положения женщины, еще сохранившегося в некоторых странах. По мнению известного сенегальского драматурга Абду Анта Ка, роман «Аля» является одним из лучших произведений сенегальской литературы, появившихся в последние 10 лет.

Но вернемся к Полену Виейра. После 1961 года он продолжает снимать короткометражные фильмы, такие, как «Ламб», «Синдьели», «Ндиокган» («Маленький муж»). Одновременно он пишет и издает две книги — первые труды по истории молодого африканского кино — «Сембен Усман, кинематографист» и «Кино Африки».

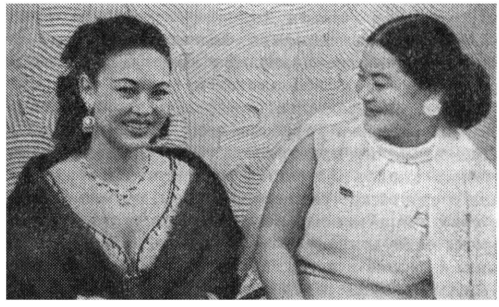
Занятый серьезной работой на Сенегальском телевидении, где он занимает руководящий пост, продолжая деятельность литератора и кинокритика, Полен Виейра, тем не менее, не допускает и мысли, чтобы отказаться от съемки собственных фильмов. В 1974 году он будет снимать «Алкоголь», короткометражную ленту, в которой собирается показать историю падения человека из-за пристрастия к спиртному. Второй документальный фильм — «Сембен» уже в работе. Как видно из названия, он посвящен Сембену Усману и покажет режиссера в процессе создания картины.

Год 1974 обещает быть «урожайным» в сенегальском кино. Уже закончились съемки фильма «Засуха». Режиссер-постановщик Махатма Джонсон Траоре на примере жизни типичной семьи, проживающей в районе возделывания арахиса, основной экспортной культуры страны, рассказывает о событиях, связанных с долголетней засухой. Автор картины известен советским зрителям: в 1972 году в СССР была показана его картина «Ламбай», африканский вариант гоголевского «Ревизора».

Свой первый игровой полнометражный фильм снял сенегальский режиссер Тидиам Ав. Картина называется «Бронзовый браслет» и касается очень важной для Сенегала проблемы ухода молодежи из деревень в города. Молодые юноши и девушки, не имея ни денег, ни пристанища, ни специальности, сталкиваются в городе с большими трудностями.

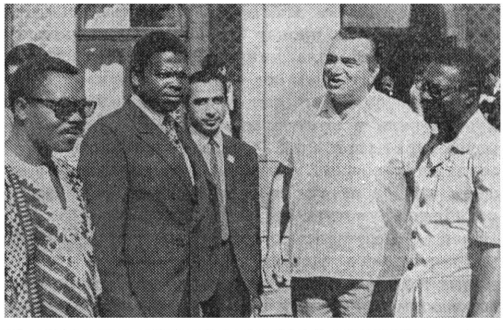
Количественный рост выпуска фильмов в Сенегале и повышение их художественного уровня радует энтузиастов национального киноискусства и позволяет надеяться, что африканские фильмы займут достойное место на экранах страны. Разумеется, у молодой кинематографии Сенегала еще немало трудностей на пути ее дальнейшего развития. Только в декабре 1972 года в стране создано Национальное кинематографическое общество Сенегала (СОНАСИ), призванное оказывать финансовую помощь сенегальским кинематографистам в постановке фильмов. Создание СОНАСИ явилось ощутимым подспорьем для деятелей кино Сенегала. Именно при его финансовом участии был поставлен фильм «Бронзовый браслет». Однако экономические проблемы сенегальского кинематографа пока далеки от полного разрешения, поскольку СОНАСИ располагает лишь ограниченными средствами.

Современное кинопроизводство требует наличия творческих и технических кадров, имеющих специальную профессиональную подготовку. Следовательно, уже сегодня нужно готовить новые кадры киноработников, имея в виду перспективы развития кино в стране. Вопрос с актерами пока что решается просто.



Актрисы Шамим Ара (Пакистан) и Амина Умурзакова

Киножурналист Харбаджат Сингх (Индия), актриса Свинита Абесекейр (Шри Ланка), журналист Нейл Перера (Шри Ланка), прокатчик Джеймст Абодерин (Нигерия) и кинематографист Джозеф Адебайо (Нигерия) на экскурсии в Самарканде



Режиссер Умару Ганда (Нигер, крайний слева) и режиссер Борис Кимягаров среди участников и гостей фестиваля

На отдельные роли приглашаются артисты Национального театра имени Даниэля Сорано. Но и здесь существует своя специфика. Сенегальские режиссеры, как правило, ограничиваются минимальным числом профессиональных исполнителей, считая, что привлечение непрофессионалов, которые по своим внешним данным отвечают требованиям сценария, вполне рационально и оправдано.

Много хлопот доставляет кинематографистам Сенегала и отсутствие технической базы, обеспечивающей полный цикл кинопроизводства: весь отснятый материал обрабатывается во Франции, там же ведется монтаж фильмов и их озвучание.

Наконец, существуют проблемы, связанные с засилием французских прокатных фирм на кинематографическом рынке страны. Африканские зрители успели привыкнуть к определенным штампам коммерческого кино. Погони, стрельба, нереальная, не имеющая сходства с окружающей действительностью жизнь киногероев, ужасы и секс стали для определенной категории зрителей необходимыми на экране. Особенно это относится к жителям больших городов, многочисленное население которых из года в год пополняется за счет выходцев из деревень. Молодежь, пришедшая в город на заработки, особенно оказывается подверженной влиянию западных фильмов. В городах эти люди живут очень бедно, тоскуют по дому, и кино становится для них единственным постоянным местом отдыха и развлечения. В результате вкусы значительной части молодежи, составляющей большинство зрителей 90 кинотеатров страны, оказались в сильной мере испорченными. Чтобы возбудить у таких зрителей желание смотреть африканские картины на социальные темы и зарубежные фильмы, содержащие глубокие размышления о современном обществе, о месте человека в жизни, о борьбе за мир и социальную справедливость, необходимо время и терпеливая работа.

Первый и очень важный шаг в этом направлении уже сделан. По решению правительства Сенегала с 1 января 1974 года в стране прекратили свою деятельность французские общества КОМАСИКО и СЕКМА, которые долгие годы полностью контролировали импорт и прокат фильмов. Общественность давно уже требовала национализировать сферу их деятельности, так как обе фирмы, выпуская на экраны страны 700 новых фильмов в год, зачастую эксплуатировали в коммерческих целях самые низменные инстинкты зрителей. Передача кинопроката в руки государства создает реальные условия для превращения кино в источник знаний, в средство повышения общего культурного уровня народа.

Прошло всего 8 лет со времени постановки первого художественного фильма в Сенегале. За эти годы было снято более 20 документальных, короткометражных и полнометражных игровых фильмов, в которых деятели молодой кинематографии часто касались социальных, экономических, религиозных и иных проблем сенегальского общества. Награды, полученные фильмами из Сенегала на международных кинофестивалях, свидетельствуют о быстром прогрессе кино в этой стране. Без сомнения, кинематограф Сенегала заявил о себе как об искусстве национальном и самобытном. Сейчас еще рано говорить о наличии сенегальской или — уже — дакарской школы. Однако деятельность таких мастеров, как Сембен Усман и Полен Виейра, перспективы создания солидной материальной и технической базы кинопроизводства позволяют надеяться на плодотворное и интересное будущее «десятой музы» в Сенегале.

Дакар

ТАСС — специально для «Искусства кино»

Сирия

Б. Уронов

Главное направление

Сирийский кинематограф еще очень молод. В прошлом году ему исполнилось 10 лет.

«В 1963 году, когда в стране был снят первый полнометражный фильм, который назывался «Водитель грузовика», у нас еще не было профессиональных кинематографистов,— начинает свой рассказ о сирийском кино режиссер Вадиа Юсеф, выпускник московского ВГИКа.— Это была группа любителей, энтузиастов, которую возглавлял молодой литературовед, большой любитель кино Салах Дихни. Снимали в основном короткометражные видовые фильмы. Мало задумывались, а зачастую тогда еще просто не понимали целей и задач кинематографа».

С этого времени произошли значительные сдвиги. Особенно заметными они стали начиная с 1969 года. В Сирии появились хорошие, опытные режиссеры и операторы. В основном — это выпускники вузов Советского Союза и Германской Демократической Республики. Среди них можно назвать Кейса Зубейди, Марвана Хаддада, Фейсала Ясри. Была создана целая серия короткометражных фильмов, некоторые из которых были уже удостоены премий на международных фестивалях.

«Начав свою режиссерскую деятельность в 1970 году,— продолжал Вадиа Юсеф,— я сосредоточил внимание на раскрытии темы человек и земля, в которой мне хотелось показать, что основная цель и содержание жизни человека заключаются в его единстве с родиной, с землей, на которой он вырос и трудится. Наиболее удачным, пожалуй, следует считать мой фильм «Встречи». По оценкам критики, он символизировал поворотный момент в арабской кинематографии — своим реализмом и острым социальным содержанием».

После войны в октябре 1973 года, в которой сам Вадиа Юсеф участвовал добровольцем, им были сняты три короткометражных документальных фильма об этой войне: «Стойкость», «Убийцы» и «Пришел октябрь». Эти ленты рассказывают о тяжелых для сирийского народа днях войны против израильских агрессоров, о его стойкости и отваге. Пожалуй, наиболее удачным из трех является фильм «Убийцы». Сюжет картины построен на контрастах между словами показанного на экране штурмана израильского «Фантома» старшего лейтенанта Якоба Якоби, самолет которого был сбит сирийскими ракетчиками, когда он бомбил мирные кварталы Дамаска, и страшной действительностью, разоблачающей преступления израильской военщины против человечности. Эти фильмы с большим успехом прошли на экранах сирийских кинотеатров.

Из художественных фильмов, созданных в последнее время сирийскими кинематографистами, особого внимания заслуживает картина «Обманутые» (режиссер Тауфик Салех), повествующая о тяжелой судьбе палестинского народа. Советские зрители могли познакомиться с этой работой летом прошлого года на VIII МКФ в Москве.

В настоящее время сирийские деятели кино все более убеждаются в необходимости заострить внимание своего искусства на раскрытии социальных проблем, повысить его воспитательную роль. «У нас в стране,— говорит Вадиа Юсеф,— многое строится, осуществляются серьезные социальные и экономические преобразования. В Сирии рождается новый человек, перед которым в ходе его развития появляется множество проблем, в том числе — проблем социального характера. И здесь кинематограф призван помочь в решении задачи воспитания нового человека, показать на ярких убедительных примерах, как достигается гармония внутреннего мира этого человека с общим прогрессом общественного развития.

Я считаю, что созданная в Сирии при непосредственном активном участии одаренного кинематографиста Хамида Мараи Генеральная организация кино, в которой сосредоточены все наши основные силы, должна направить свои усилия именно на повышение воспитательной роли национального киноискусства.

У нас большие планы на будущее. Это работа над серией художественных фильмов о силе и душевной красоте человека, который борется за выполнение высокой цели, избранной им,— служение народу.

Например, лично я собираюсь работать над картиной о сирийских солдатах, отстаивающих честь и независимость своей родины против коварного и злобного врага. Это будет как бы арабский вариант сюжета повести советского писателя Александра Бека «Волоколамское шоссе», основное содержание которой мне хочется положить в основу своей работы.

Имеются планы создания совместных фильмов с кинематографистами зарубежных стран, в том числе — и с нашими советскими коллегами.

В этой связи,— продолжает Вадиа Юсеф,— хотелось бы подчеркнуть огромное значение для нас, молодых кинематографистов развивающихся стран, Международного кинофестиваля в Ташкенте, который проводится в Советском Союзе раз в два года. Лозунг этого киносмотра «За мир, социальный прогресс и свободу народов!» воспитывает у нас правильное понимание задач, стоящих перед киноискусством. Существующая в Ташкенте атмосфера, когда каждый чувствует себя как дома, способствует расширению взаимопонимания и сотрудничества, дает возможность высказать свое мнение, показать, что им сделано, поучиться, почерпнуть для себя полезное от более опытных товарищей.

Опыт — это именно то, чего нам так часто еще не хватает для создания хорошего фильма. Однако, как я считаю, сейчас это уже вопрос только времени. У нас есть талантливые режиссеры, подобные Набилю Малиху, снявшему «Леопарда», Кейсу Зубейди, Мухаммеду Шахину, хорошие операторы — Джордж Лутфи, Хасан Эзз-Эд-Дин, Самир Джабр. Немало и талантливых артистов: Муна Васиф, Набиль Набулси, Адиб Каддура, Нахад Калаи и другие.

Все эти обстоятельства, взятые вместе, вселяют уверенность, что сирийское кино в ближайшем будущем займет свое место в мировом киноискусстве.

Пользуясь этим случаем,— говорит в заключение Вадиа Юсеф,— я еще и еще раз хочу передать большой привет моим друзьям, с которыми я учился в Москве, моему руководителю Григорию Наумовичу Чухраю, всем советским людям, среди которых я прожил 6 лет и которые принимали меня, как брата. Это благодаря им я понял, что такое Человек, какова его подлинная ценность. И я буду хранить в своем сердце глубокую признательность и любовь к великому советскому народу».

Дамаск

ТАСС — специально для «Искусства кино»

Япония

М. Демченко

Трудные проблемы японского кино

...Как карточные домики, разваливаются токийские небоскребы, разбивая в щепки окружающие их низкорослые деревянные строения — типичное жилье большинства японцев. Рушатся вознесенные на эстакадах над городом скоростные автомобильные дороги, по которым продолжают бешено мчаться автомашины.

Взрываются и горят яркими факелами нефтеперерабатывающие предприятия, заводы и фабрики японской столицы. Охваченный паникой город тонет в дыму и пламени. Обезумевшие люди мечутся по улицам, тщетно пытаясь найти спасение. Мощные подземные толчки сотрясают город, постепенно сравнивая его с землей...

...В кабинете премьер-министра заседают члены правительства Японии; но они не в силах предпринять каких-либо действенных мер по спасению гибнущего от землетрясения Токио. Ученые предупреждают правительство: через несколько месяцев в результате мощных процессов, происходящих в недрах планеты, оживут многочисленные вулканы на Японских островах — и Япония погрузится в пучину океана.

Все это можно видеть в идущем сейчас на экранах японских кинотеатров цветном фильме «Потопление Японии», выпущенном в декабре прошлого года кинокомпанией «Тохо». Картина поставлена режиссером Сиро Моритани; комбинированные съемки, занимающие, кстати сказать, добрую половину экранного времени и отличающиеся высоким мастерством, выполнены Акиоси Накано. Сценарий фильма написан выдающимся японским сценаристом Синобу Хасимото, который является автором сценариев «Расёмон», «Жить» и ряда других, поставленных в свое время одним из талантливейших режиссеров современного японского кино Акира Куросава.

«Потопление Японии» наряду с некоторыми другими лентами, вышедшими на экраны страны в прошлом году, вновь заставило японцев вспомнить о существовании отечественного киноискусства. С августа 1973 года — впервые за последние 15 лет — наблюдается увеличение посещаемости кинотеатров, что расценивается как признак начавшегося возрождения японской кинематографии после многолетнего кризиса.

«Над фильмом «Потопление Японии», — рассказывает режиссер С. Моритани,— мы работали чуть больше полугода. За эти месяцы в стране произошло много разных событий; прежде всего — стремительно подскочили цены и разразился энергетический кризис. Это еще больше усилило у японцев чувство неуверенности в завтрашнем дне, то есть то чувство, которое присутствует в нашей картине. Конечно, вряд ли найдутся люди, которые поверят в реальную возможность катастрофы, показанной на экране. Однако многие задумаются над гибелью окружающей нас природы из-за продолжающегося загрязнения биосферы промышленными отходами».

На днях мне довелось встретиться с известным японским кинокритиком и историком кино Акира Ивасаки, автором нескольких книг о киноискусстве Японии, две из которых переведены на русский язык и изданы в нашей стране. Когда речь зашла о «Потоплении Японии», А. Ивасаки заметил: «Этот вызвавший сенсацию фильм, на мой взгляд, не обладает большой художественной ценностью. Он привлек внимание зрителей тем, что коснулся проблемы сильного землетрясения, которое предсказывают ученые. Япония, как известно, уже пережила несколько разрушительных землетрясений, память о которых жива и до сих пор».

Добавим, что хотя «Потопление Японии» и собирает полные залы, эта лента, тем не менее, не попала в список десяти лучших японских фильмов прошлого года. Следовательно, не она определяет пути современной японской национальной кинематографии.

Начало пути

За долгую историю своего развития японское киноискусство не раз переживало и взлеты и падения. Начиная с 1951 года, японские фильмы получили более 150 премий на различных международных кинофестивалях, иные из них вошли в сокровищницу мирового кино. Даже простое перечисление выдающихся японских картин и имен их создателей заняло бы не одну страницу. Поэтому здесь мы лишь кратко напомним основные этапы развития японского кинематографа.

Годом рождения кино в Японии считается 1906-й. Именно тогда началось становление японского кинематографа — этап немого кино, продолжавшийся до 1930 года. Выпущенные в тот период ленты отражали наличие остатков феодальных настроений, а по жанру представляли большей частью экранизации представлений театра «Кабуки» и спектаклей так называемого «нового театра». Однако 1925—1930 годы ознаменовались началом движения за создание социально-проблемных произведений. Большую роль в этом деле сыграл основанный в 1929 году «Союз японского пролетарского киноискусства» («Прокино»). А. Ивасаки, один из активных деятелей «Прокино», рассказал мне, что огромное влияние на участников этого движения оказало советское революционное киноискусство. Наиболее яркими представителями «Прокино» были режиссеры Дайсукэ Ито и Тэйносукэ Кинугаса, плодотворно работавшие над созданием лент общественно важной проблематики.

В начале 30-х годов появились первые японские звуковые кинофильмы. В эти годы кинематограф Японии достигает наивысшего, за весь предвоенный период, художественного подъема. Значительные фильмы, проникнутые идеями гуманизма, были созданы тогда талантливыми режиссерами — Кэндзи Мидзогути, Ясудзиро Одзи, Сиро Тоиодо.

С приходом к власти японского милитаризма в 1934 году учреждается правительственная комиссия по контролю за кинопроизводством, а в 1935 году создается так называемая «Киноассоциация великой Японии», которая начинает активно проводить фашизацию кинематографа. После развязывания Японией агрессивной войны в Китае, а затем — на Тихом океане, японское правительство установило жесткий контроль над деятельностью кинокомпаний и фактически превратило кино в средство своей

военной пропаганды. Многие фильмы того периода были проникнуты духом милитаризма и фашизма.

Японское кино после войны

Развязанная японскими милитаристами захватническая война завершилась поражением Японии и оккупацией ее американской армией. Оккупационные власти объявили о своем намерении осуществить «демократизацию» страны. На первых порах они действительно взялись за уничтожение военного потенциала Японии и искоренение милитаристского духа из сознания японцев. Однако после того, как США и их западные союзники начали «холодную войну» против Советского Союза, американские оккупационные власти в Японии на 180 градусов изменили свой курс и начали подавлять демократическое и антивоенное движения японского народа.

Созданный при штабе оккупационных войск Сектор управления гражданской информации и образования установил жесткий контроль над японской кинематографией. В 1945 году по его указанию был конфискован один из первых японских документальных фильмов, снятых после поражения,— «Результаты взрыва атомной бомбы», рассказавший о трагедии Хиросимы и Нагасаки. Созданный в 1947 году режиссером Сацуо Ямамото художественный фильм «Война и мир» с большим трудом пробил себе путь на экран. Сначала оккупационная администрация запретила его прокат. Затем разрешение было дано, но только после того, как из картины вырезали все наиболее сильные антивоенные сцены.

Однако несмотря на подавление американскими властями антивоенных выступлений японцев, все активнее развертывалось в стране движение за мир, против новой войны, что не могло не проявиться и в кинематографе. В первые послевоенные годы выходит на экраны лента Акира Куросава «Я не жалею о своей молодости», повествующая о том, как развивалось политическое самосознание молодой девушки, участвовавшей в борьбе за мир, а также — фильм Тадаси Имаи «Враги народа», разоблачавший роль финансовых монополий в развязывании минувшей войны.

В эти годы наряду с крупными кинокомпаниями бурную деятельность развивают «независимые» («докурицу-про»), среди которых особенно выделяются Тадаси Имаи, Сацуо Ямамото и Канэто Синдо. Во второй половине 50-х годов они создают свои выдающиеся фильмы, ставшие известными за пределами Японии. Но уже к 1960 году становится ясно, что «независимые» не выдерживают коммерческой конкуренции с крупными компаниями.

Начало 50-х годов принесло японскому киноискусству всемирную известность. Именно в этот период достигает расцвета творчество Акира Куросава; целый ряд его фильмов — «Расёмон» (1950), «Жить» (1952), «Семь самураев» (1954) — получает премии и награды на различных международных кинофестивалях. На экраны страны выходят такие талантливые кинопроизведения, как «А все-таки мы живем!» и «Мрак среди дня» режиссера Тадаси Имаи, рассказывавшие о тяжелой участи безработных; «Улица без солнца» и «Зона пустоты» Сацуо Ямамото; «Дети атомной бомбы» Канэто Синдо; «Условия человеческого существования» Масаки Кобаяси и многие другие.

В 1955 году Япония выходит на первое место в мире — по количеству выпускаемых фильмов. Но «золотой век» японского кинематографа оказался недолгим. Уже в середине 50-х годов начали проявляться первые симптомы надвигающегося спада, вызванного несколькими причинами.

Кризис

В довоенный период и в первые послевоенные годы кино занимало важное место в культурной жизни японского народа. В те годы японцы значительную долю своего свободного времени тратили на посещение кинотеатров. После войны, по мере восстановления экономики и постепенного повышения жизненного уровня населения, когда люди стали обзаводиться собственными автомобилями, по мере сооружения всевозможных увеселительных центров и развития туризма, роль кино и интерес к нему стали падать. Серьезный удар по японскому кинематографу нанесло телевидение, регулярные передачи которого начались в 1953 году.

После 1953 года, когда ежегодное количество зрителей в кинозалах достигло своего пика (1130 миллионов человек), начинается стремительный спад посещаемости, и к 1972 году число кинозрителей сокращается до 193 миллионов. Параллельно с этим уменьшается и количество кинотеатров — с 7067 в 1958 до 2673 в 1972 году.

В первую очередь это объяснялось снижением качества продукции всех пяти крупнейших кинокомпаний страны — «Тоэй», «Тохо», «Сётику», «Никкацу» и «Дайэй». Они начали во множестве штамповать низкопробные фильмы о похождениях гангстеров («гангумоно»), бродяг и «бунтарей» («якудза эйга»), а также — полупорнографические и порнографические ленты. Широким потоком на экраны японских кинотеатров хлынули зарубежные картины. В прошлом году, например, их было ввезено 250, из которых около 60 процентов составляли фильмы американского производства, главным образом — гангстерские, ковбойские и «фильмы ужасов».

Чтобы избежать полного финансового краха, прокатные компании резко повысили цены на билеты; продюсеры стали «перекачивать» капиталы из сферы кинопроизводства в «промышленность развлечений»— занялись строительством ресторанов, театральных залов, мюзик-холлов и боулингов (кегельбанов) Но даже, несмотря на все подобного рода усилия, кинокомпании «Дайэй» не удалось «удержаться в седле»: в декабре 1971 года фирма объявила себя банкротом.

Однако профсоюз работников компании «Дайэй»

не признал это банкротство законным, заявив, что оно было объявлено президентом фирмы с целью сохранения своих собственных капиталов; руководство профсоюза решило взять в свои руки прокат фильмов, ранее выпущенных «Дайэй». Вот уже более двух лет, пока специально созданная официальная комиссия разбирается с подозрительным «делом о банкротстве», профсоюз продолжает свою беспрецедентную борьбу: он демонстрирует старые фильмы и сдает в аренду киносъемочные павильоны, выручая некоторые средства на нужды служащих фирмы.

В январе 1972 года в японской кинопромышленности разразился еще один скандал: токийские власти заявили о том, что привлекут к судебной ответственности представителей компании «Никкацу» за выпуск и демонстрацию нескольких порнографических картин. Компания заявила протест, указав, что эти фильмы якобы не являются порнографическими и что, мол, действия властей идут вразрез со «всемирной тенденцией свободы изображения сексуальных проблем»...

Вопрос о продукции компании «Никкацу» все еще остается открытым. Между тем проблема порнографических фильмов в Японии по-прежнему является крайне острой. Так, по подсчетам японского кинокритика Кадзуо Ямада, из 405 фильмов национального производства, вышедших в прошлом году на экраны страны, ленты порнографического содержания составляли... около 80 процентов. Этот факт является тем более поразительным, если мы вспомним, что вплоть до окончания прошлой войны в Японии категорически запрещалось показывать на экранах даже поцелуи. А. Ивасаки в своей книге «Характер послевоенной эпохи в кино», изданной в Токио в конце 1973 года, пишет: «Подлинную сенсацию среди зрителей послевоенной Японии вызвал фильм «Двадцатилетняя молодежь», герои которого выражали свое любовное чувство в поцелуе»...

Сегодня в японском кинематографе, по мере падения престижа «большой пятерки», все больший вес приобретает независимое кинопроизводство. Среди независимых оказались многие талантливые режиссеры, которые были либо уволены из крупных кинокомпаний за отказ от участия в создании легковесных фильмов, либо ушли оттуда по собственной инициативе. Именно эти кинематографисты, среди которых есть известные постановщики, кинооператоры и актеры, даже в годы всеобщего кризиса японского кинематографа смогли создать ряд выдающихся произведений экранного искусства. Сюда в первую очередь следует отнести картины — «Красная борода» и «Под стук трамвайных колес» Акира Куросава; «Война и человек» Сацуо Ямамото; «Река без моста» и «Юные морские пехотинцы» Тадаси Имаи; «Голый остров» и «Сегодня жить — умереть завтра» Канэто Синдо; «Харакири» и «Повесть о привидениях» Масаки Кобаяси; «Испорченная девчонка» Кирио Урамы.

«Меня, как человека, всю жизнь посвятившего японскому кино,— говорит Акира Ивасаки,— радует возрождение старых, прославленных режиссеров Японии, прежде всего,— Акира Куросава, который сейчас готовится к съемкам совместного советско-японского фильма «Дерсу Узала». Этот фильм об отношении человека к природе весьма актуален сегодня».

Японский кинематограф сегодня

Ведущий киножурнал Японии «Кинэма дзюмпо» лучшим японским режиссером 1973 года назвал Коити Сайто, снявшего фильм «Народная песня цугару»; лучшей актрисой года — Киоко Энами, исполнившую в этой картине главную женскую роль; лучшим актером — Бунта Сугавара, исполнителя центральной роли в кинофильме «Борьба между гангстерами без чувства долга и морали» (сценарист этого фильма Кадзуо Касахара отмечен как лучший кинодраматург года).

Кроме названных выше двух лент, в десятку лучших японских фильмов прошлого года вошли: третья серия картины «Война и человек» (режиссер Сацуо Ямамото, компания «Никкацу»); «Скитания» (режиссер Кон Итикава, совместное производство «Кон-Про» и «Нихон АТГ»), «Приказ о введении чрезвычайного положения» (режиссер Канэто Исида, совместное производство «Гэндай Эйгася» и «Нихон АТГ») и другие.

Как уже говорилось, в последние годы в Японии получили широкое распространение гангстерские киноленты и фильмы о «бунтарях», бродягах без определенных занятий, причем на экране зачастую воспевалась «романтика» их жизни, «мораль» и обычаи, в частности, требующие бездумной преданности интересам банды и беспрекословного повиновения приказам главарей. Картин, способных противостоять этой низкопробной продукции, было мало.

Именно поэтому фильм «Борьба между гангстерами...», раскрывающий подлинное лицо таких «героев», привлек к себе всеобщее внимание японских зрителей и попал в десятку лучших японских кинопроизведений за 1973 год. В картине с большой художественной убедительностью показано, что в действительности гангстеры, бродяги и «бунтари» — это жестокие люди без всякой морали, без совести, что в их мире господствуют насилие, ложь и измена.

Появление этого фильма на экранах Японии и огромный зрительский интерес к нему, как надеется передовая критика, явится свидетельством конца эры низкопробных гангстерских лент в японском кинематографе. Если же присмотреться к тем десяти фильмам, которые были признаны лучшими японскими лентами прошлого года, то, как полагают многие специалисты, можно сказать, что японское киноискусство наконец-то сделало первый шаг на пути к своему «выздоровлению» после пятнадцатилетней болезни.

Токио

ТАСС — специально для «Искусства кино»

Акира Ивасаки

Штрихи к портрету Йодзи Ямада

Режиссер Йодзи Ямада выдвинулся в последнее время на самую авансцену японского кино; фильмы, поставленные им по собственным сценариям, завоевали и высокую оценку критики и любовь широкого зрителя. Они все чаще попадают в списки лучших картин года, а данные проката подтверждают их успех у публики.

Кризис японской кинематографии, наблюдавшийся в последнее десятилетие,— явление общеизвестное. Еще и сегодня кинотеатры, число которых сильно сократилось по сравнению с началом 60-х годов, работают при полупустых залах. Однако ленты Йодзи Ямада практически всегда собирают аншлаг; во время их показа в зале чувствуется атмосфера живого сопереживания судьбе героев, часто раздается искренний веселый смех. Герой целой серии кинокомедий Йодзи Ямада под общим названием «Трудно мужчине...»— Торадзиро и постоянный исполнитель этой роли Киёси Ацуми стали настоящими любимцами японских кинозрителей.

Характерной особенностью творчества Йодзи Ямада является его глубокая народность. Мне кажется, мировосприятие этого художника находится в прямой связи с его жизненным опытом: в свои юные и молодые годы Йодзи, семья которого была репатриирована из северо-восточного Китая, вынужден был нелегким физическим трудом зарабатывать деньги, чтобы платить за обучение — сперва в средней школе, а позднее и в институте.

Закончив учебу в 1954 году, Ямада решил попытать счастья в кинематографе, сдав конкурсный экзамен, который руководство одной из крупнейших киностудий Японии «Сётику» устраивало для желающих попасть в число штатных сотрудников. То было время небывалого расцвета японской кинематографии, и многие молодые люди, сверстники Йодзи, связывали с кино свои мечты о будущем. Ямада оказался среди более чем двух тысяч юношей, собравшихся у ворот студии, чтобы сдать экзамен. Понятно, что в условиях такой жестокой конкуренции отбор был необыкновенно строгим.

В тот год испытания блестяще выдержал Нагиса Осима, будущий известный режиссер. Что же касается Йодзи Ямада, то он был принят на работу условно лишь в качестве сменного помощника режиссера. Нагиса Осима, ныне прославившийся за рубежами своей страны постановкой фильмов «Мальчик», «Казнь через повешение» и «Церемония», еще будучи помощником режиссера, сразу же завоевал авторитет и уважение на студии, тогда как на Ямада долгое время не обращали внимания. Осима всегда отличался твердым характером и чувствовал уверенность в собственных силах. Ямада постоянно терзался сомнениями, есть ли у него достаточно способностей, чтобы заниматься кинорежиссурой самостоятельно. Он не склонен был относить себя к разряду особо одаренных людей и в этом смысле напоминал Кума-ко или Хатико — незадачливых героев популярных в Японии юмористических рассказов. Эта особенность характера Йодзи Ямада отражается и в его сегодняшних картинах и в его нынешнем образе жизни. И сегодня Ямада, известный кинематографист, чувствует себя одним из тех, кто нелегко зарабатывает свой хлеб; он никогда не позволяет себе смотреть свысока на рабочего человека, как это делает часть интеллигенции. По своему мироощущению, Йодзи Ямада — человек из гущи народной: он мыслит и чувствует так же, как большинство самых обыкновенных людей. Этим, видимо, и объясняется столь характерный для его искусства простонародный колорит. В противоположность тому же Осима, предпочитающему дидактическую и несколько отстраненную по отношению к своим героям и зрителям позицию, Ямада стремится творить,

---

Статья известного японского кинокритика и историка кино А. Ивасаки написана для журнала «Искусство кино».

погружаясь полностью в народную среду, в которой он находит своих героев, достигая тесного общения и с ними и со зрительным залом. При этом ему не нужно делать над собой усилия: такое сближение дается ему легко и выглядит естественно. Залог успеха — согревающий сердца мягкий юмор и человечность его фильмов.

Среди наиболее популярных в народе жанров современного японского искусства нужно назвать «Ракуго»— своеобразную форму комедийного повествования. В старину «Ракуго» исполняли в специальных театрах «Йосэ», японских «варьете». Сегодня их можно услышать по радио, посмотреть на экранах телевизоров. Манера, в которой ведется повествование «Ракуго»,— легкая, непринужденная; юмор рассказчика и забавные ситуации, взятые из жизни, предоставляют слушателю возможность посмеяться и над самим собой, над собственными промахами и курьезными неудачами, которые случаются со всяким... «Ракуго» зародился в период развития культуры Японии времен феодализма как искусство, средствами которого горожане, простой люд, выражали свой протест против тогдашнего правящего сословия самураев. В условиях становления буржуазных отношений «Ракуго» высмеивал чванство и политическую ограниченность правителей страны. Если театр «Кабуки» был доступен лишь высшим слоям общества, то «Ракуго» и театр «Йосэ» получили своего слушателя и зрителя: не очень образованных и не отличавшихся утонченным вкусом жителей городов. Героями этих забавных рассказов и представлений были зачастую обитатели захудалых кварталов торговой части города Эдо (нынешний Токио) — бедные, необразованные, но добродушные и честные люди. Правдиво повествуя о повседневной жизни своих героев, «Ракуго» сочетал зоркие реалистические наблюдения с юмором и живым весельем бурлескного стиля.

«Мой Торо-сан»

Даже спустя сто с лишним лет после упразднения феодальных отношений в Японии видоизменившийся жанр «Ракуго» пользуется устойчивой популярностью среди рабочих и широких народных масс нашей страны, воплощая в себе черты национального чувства юмора японцев. Естественно, что это доступное простым людям искусство привлекло внимание Йодзи Ямада. Чувствуя симпатию к этому жанру, Ямада потратил немало времени на его изучение и сам писал сценарии для «Ракуго». Широкие возможности и специфические черты «Ракуго» были впоследствии использованы режиссером на экране.

В 1961 году Йодзи Ямада поставил свой

первый самостоятельный фильм; сегодня он уже является автором двадцати картин, значительная часть которых представляет собой кинокомедии, насыщенные юмором в стиле «Ракуго».

Как уже отмечалось выше, огромный успех комедийной серии «Трудно мужчине...» выдвинул Йодзи Ямада в первые ряды японских кинематографистов. Причем главная заслуга режиссера заключается, если говорить коротко, в том, что он как бы восстановил кинокомедию в правах на японском экране, научил японского зрителя смеяться от души, не стесняясь собственного смеха.

Надо сказать, что японцы — нация своеобразная: печаль в наших понятиях — более благородное эмоциональное состояние, чем веселье. Издавна народ привык считать трагедию более высоким искусством по сравнению с легкомысленной и якобы не заслуживающей серьезного внимания комедией. Видимо, здесь есть связь с историческими социальными условиями, при которых народ, находившийся под постоянным гнетом, знал больше печалей, чем радостей. Проливая слезы на спектаклях «Кабуки» или «Симпа» (один из популярных театров Японии, репертуар которого состоит преимущественно из мелодраматических спектаклей), зрители испытывали катарсис, а забавный «Ракуго», хотя и близкий, и интересный, никогда не считался высоким искусством.

В истории японского киноискусства существуют лишь отдельные, появлявшиеся время от времени, хорошие комедии, которые, как правило, быстро сходили с экрана и предавались забвению. Возможно, что одной из причин такого положения являлось влияние театральной традиции, упомянутой выше.

Примерно с середины 60-х годов Йодзи Ямада начал снимать комедийные ленты, и после фильма «Трудно мужчине...», давшего название всей серии, уже можно было сказать, что в японском кино зарождается новое интересное направление. Успех картины, за которой последовали еще девять лент, поставленных на протяжении пяти лет и объединенных в единую серию, показал, что добротная комедия, близкая национальной народной традиции, может рассчитывать на любовь японского зрителя не в меньшей степени, чем и более распространенные в нашем кино жанры.

...Район Кацусика Сибамата — это та часть Токио, где по-прежнему, как и много лет назад, еще стоят легкие деревянные домики чисто японской архитектуры; это демократический район столицы, где селится трудовой люд и где во взаимоотношениях между людьми сохраняются трогательные черты откровенного общения и взаимной поддержки. Торадзиро, герой фильма «Трудно мужчине...», родился и вырос в Кацусика Сибамата. Став взрослым, Торадзиро покидает Токио и отправляется пешком через всю Японию, добывая себе хлеб насущный торговлей в разнос — прямо на дорогах. Как облако, плывущее в небе по воле ветра, как птица, парящая в облаках, Торадзиро путешествует по стране, всюду чувствуя себя свободно. Его странствования в некотором отношении пародийно продолжают традиции японских рыцарей, так называемых «Мататаби», живших в феодальной Японии. Но при всей своей склонности к бродяжничеству Торадзиро больше, чем иные домоседы, любит свой родной край; чувство, постоянно влекущее его к родному дому, временами обостряется, и тогда никакие препятствия уже не могут его остановить на пути назад... У Торадзиро есть что-то от Рыцаря печального образа: как и Дон-Кихот, он благородный «странствующий рыцарь», живущий в окружении, где благородство и рыцарство стало анахронизмом.

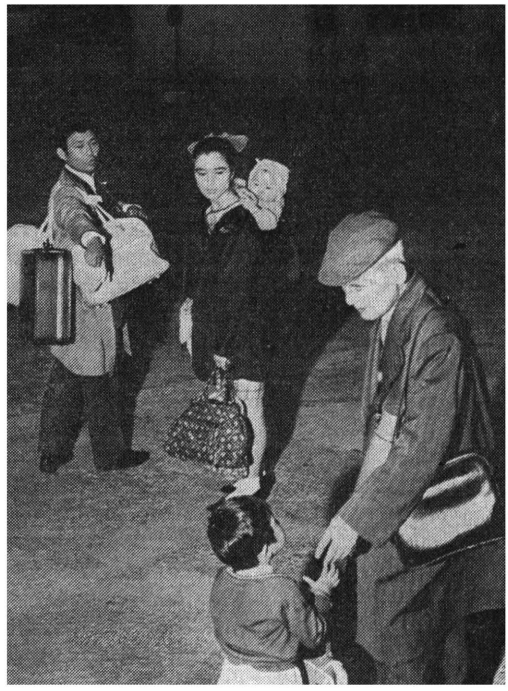
В лентах серии «Трудно мужчине...» нет четкой сюжетной линии. Да она, в сущности, и не нужна здесь. Важен характер самого Торадзиро — симпатичная смесь разнообразных качеств. Герой серии — далеко не интеллектуальная личность, не хватает ему и изворотливости в делах; но это — простой, открытый, душевный и добрый человек, ласковый и добродушный, всегда готовый прийти на помощь, хотя возможности его и ограничены. Иногда он проявляет напористость — где-то на грани нахальства, но это ненадолго.

Через минуту он отступит — и с милой, необычайно заразительной улыбкой будет готов посмеяться над собой вместе с вами. Запас чувства юмора у Торадзиро поистине неисчерпаем; порой, только благодаря своему умению шутить и воспринимать юмористически жизненные неурядицы, ему удается с честью выдержать очередное испытание. Словом, Торадзиро — типичный герой из «Ракуго».

Очарование комедийной серии Йодзи Ямадо во многом определяется нюансами актерского стиля Киёси Ацуми, умением постановщика показать на экране связь происходящего с подробностями реальной будничной жизни простых людей Токио; юмор фильмов о приключениях Торадзиро заключен не только в смешных ситуациях, но и в самом языке персонажей, в диалоге, изобилующем простонародными выражениями, шутками, каламбурами, в своей большей части непонятными европейскому зрителю, что, конечно, очень обидно. В этих лентах, в их чистом и свежем юморе ощутимы тепло и красота души, свойственные японцам; именно эти качества, глубоко проникая в сердце зрителей, задевают его живые струны, дают пищу и для веселья и для раздумий.

Огромный зрительский успех картин серии «Трудно мужчине...» позволил Йодзи Ямада до некоторой степени укрепить свое положение в кинофирме «Сётику», что дало ему возможность снять такие ленты, как знакомая советским зрителям «Семья» (1970) и «Родина», вышедшая на экраны Японии примерно год назад. Два этих внешне неброских фильма ценны тем, что в них автор поднимает очень важные социальные проблемы современной японской жизни. Нетрудно себе представить, что постановку подобных картин было нелегко осуществить в условиях засилия коммерции в кинематографии.

В последнее десятилетие крупные промышленные предприятия Японии переключились на использование импортной нефти как источника энергии, в результате чего в угледобывающей отрасли наблюдается спад. Многие шахты закрыты. Сотни тысяч безработных



«Семья»

шахтеров поставили страну перед необходимостью искать решение очень острой общественно-экономической проблемы... Центральный персонаж «Семьи» Хироси Кадзами (Хисаси Игава) — потомственный шахтер; он живет и работает на небольшом острове в юго-западной части Японии. Дела на шахте идут неважно, вскоре выработка вовсе прекращается, и чтобы прокормить семью, Хироси принимает смелое решение: он собирается ехать через всю страну на север, на Хоккайдо, и там на неразработанных землях начать разводить скот. Жена Хироси — Тамико (Тиэко Байсё) сперва отговаривает мужа, но, поняв, что его решение твердо, отправляется вместе с ним. Трое взрослых и два малыша вынуждены покинуть родные места; они трогательно прощаются с односельчанами и отправляются в дальнее путешествие через весь Японский архипелаг. Основное сюжет-

ное содержание фильма — это рассказ о бесконечно долгом и трудном пути несчастной семьи. По дороге семья Хироси заезжает навестить его брата, работающего на крупном металлургическом заводе; работа у брата есть, это верно, но жизнь его все же нельзя назвать ни легкой, ни удавшейся... Поезд стремительно несется с юга на север, а в окнах вагонов — целые леса огромных заводских труб, здания новых предприятий. Эти кадры заставляют вспомнить о баснословных прибылях японских монополий, гордящихся японским «экономическим чудом», «высоким уровнем потребления»... Ямада откровенно говорит о цене этого «чуда», возникшего «на костях» народных масс, вынужденных идти на тяжелые жертвы ради процветания немногих.

...В Токио, на середине пути, семью постигает несчастье: неожиданно умирает грудная дочка Тамико. Но еще до этого семье шахтера приходится столкнуться с холодным равнодушием работников больниц и государственных учреждений большого города, что влечет за собой новые разочарования. Наконец — Хоккайдо! Но здесь, на обширных северных просторах, раскинулись бедные худосочные земли. Трудности семьи Кадзами только начинаются...

Фильм «Семья» в 1970 году возглавил список лучших картин года.

Своеобразным продолжением «Семьи» можно считать картину Йодзи Ямада «Родина», снятую им через два года. Герой фильма Сэйити Исидзаки (Хисаси Игава) живет на живописном островке во внутреннем море Сэто; он — капитан старого деревянного суденышка, занимающегося перевозкой камня. Под началом у «капитана» единственный член экипажа — собственная жена, которая исполняет на судне обязанности и моториста и повара... Сэйити берет на борт груз строительного камня, который он должен доставить к месту сооружения нового порта. До места строительства — несколько десятков километров. Работа тяжелая, сопряженная с постоянной опасностью опрокинуть судно, но муж и жена делают ее мужественно и даже чувствуют к ней симпатию — все-таки она их кормит и дает возможность жить в родном краю...

Сам Ямада говорит, что в «Семье» и «Родине» он хотел последовательно проанализировать положение трудящихся в Японии. Кроме того, он хотел показать, что родина в его фильмах — это дорогая людям земля, которую они вынуждены покидать или даже оставлять навсегда в силу жестоких социальных условий. «...В этом — глубокий драматизм японской действительности»,— говорит режиссер.

Так называемый «План реконструкции Японских островов», принятый правящей либерально-демократической партией страны, по существу является генеральным планом установления контроля над земельными участками, природными ресурсами и промышленностью Японии — в интересах крупных монополий и фирм. Осуществление этого плана ведет к необратимому загрязнению окружающей среды, к инфляции и росту жизненных трудностей населения.

В картине «Родина» Йодзи Ямада рисует страшную действительность Японии. ...Сэйити не выдерживает конкуренции со стороны крупных современных судов, принадлежащих богатым владельцам, и вынужден сойти на берег, чтобы наняться поденным рабочим на судоверфи. Из мелкого частного предпринимателя он превращается в современного промышленного рабочего. Нужно сказать, что в Японии новичок-рабочий среднего возраста как неквалифицированная рабочая сила должен довольствоваться самыми плохими условиями труда, самой низкой платой... Мало того, что Сэйити должен бросить насиженное место и дело, которое любил, зарплата на верфи вряд ли обеспечит ему и его семье даже прожиточный минимум, а рассчитывать на более светлые перспективы трудно...

Токио

Перевела с японского М. Доля

Н. Игнатьева

Пула-73. Впечатления и размышления

Встреча с югославским кино на национальном Пульском кинофестивале была для меня уже не первой. XX Пула поэтому отложилась в сознании не сама по себе, впечатления складывались как бы «в монтажном стыке» с увиденным ранее, невольно сопоставлялись с экраном XVIII Пулы, на которой мне также довелось присутствовать.

Хочу отметить к тому же, что невозможно было оставить без внимания оценку фестивальной программы семьдесят второго года в югославской печати, те общие дискуссии об отечественном кинематографе, которые проходили в Югославии, серьезную и острую критику, прозвучавшую к тому времени в адрес многих кинематографистов.

Подвести итоги двадцатой Пулы в результате оказалось задачей нелегкой, которую не осуществишь сразу, «с ходу». Поверхностные «первые впечатления» здесь были бы недостаточны, и требовалась некоторая дистанция во времени, чтобы продумать и «уложить» в какую-то общую картину современного состояния югославского кино свои суждения о весьма разных — по теме, направлению, мастерству — фильмах фестиваля. Хотелось для этого ознакомиться также и с отзывами прессы в других социалистических странах, узнать, что думает о Пуле-73 марксистская критика, какое отводит ей место в общем процессе развития югославского кинематографа. Оттого и задержалась публикация этой статьи, которую я все же считала необходимым написать. Прежде всего потому, что велико было желание увидеть, поддержать, дружески приветствовать те новые ростки, какие обнаружились в фестивальной программе 1973 года, уловить их общую, несомненно благотворную тенденцию.

Вчера и сегодня

Как и всегда, XX Пула открылась торжественными звуками фанфар, ослепительным блеском фейерверка, высветившего сказочно-причудливым светом стены древнеримской арены. Как и всегда, огромный двенадцатитысячный «зал» был с избытком заполнен публикой, а в окнах верхних этажей соседних домов теснились бесплатные зрители. И хотя все это уже было знакомо — оживленные толпы людей, направлявшихся к Арене, суета, волнение устроителей, традиционный праздничный ритуал,— встреча с двадцатой Пулой была не совсем обычной, ибо совпала с важными для дальнейшего развития югославского кино событиями.

Мастера югославского кинематографа не раз поднимались до вершин высокого искусства, утверждая гражданскую и нравственную силу своего творчества, проявляя яркость таланта, демонстрируя своеобразие художественных индивидуальностей, и не раз за последние годы терпели неудачи, когда, пренебрегая глубоким исследованием мира, уходили в сторону пустых модернистских изысков, когда представляли жизнь в свете тусклом и бесперспективном, лишенной духовного содержания.

На эти тревожные симптомы в отечественном кино уже обращала внимание югославская общественность. Союз коммунистов Югославии в начале прошлого года выступил с острой принципиальной критикой отечественного кино, указав на то, что в некоторых картинах дали о себе знать опасные антисоциалистические проявления. Югославская печать отмечала, что в ряде картин содержались недопустимые нападки на существующую общественную систему, в социалистическую культуру некритически переносились элементы «модных» буржуазных течений. Обсуждение проблем югославского кино состоялось в Белградском городском комитете Союза коммунистов Сербии. Это обсуждение, а также дискуссия, развернувшаяся затем на страницах еженедельника «Коммунист», в которой приняли участие видные деятели культуры и

известные кинематографисты Югославии, показали, что югославские коммунисты, югославская общественность, решительно отвергая произведения антиреволюционного, антигуманистического содержания, глубоко заинтересованы в упрочении и развитии принципов социалистического искусства, в том, чтобы творчество кинематографистов страны соответствовало идейной платформе Союза коммунистов.

1973 год был для югославских кинематографистов, по их собственному признанию, «трудным годом». Многое пришлось пересмотреть, над многим задуматься. В результате, писала газета «Политика», «были выяснены многие истины, утвердило себя сознание огромной роли кино в общем развитии социалистической культуры и общественной мысли».

В силу сложившихся обстоятельств Пула семьдесят третьего года, двадцатый по счету фестиваль национального киноискусства Югославии, не стала юбилейной, как бы подводящей итоги развития югославского кино на протяжении двух десятилетий. Для торжественного праздника, для широкого смотра кинопродукции момент оказался неподходящим. Наверное, это был самый скромный Пульский фестиваль — и по количеству показанных картин (пятнадцать полнометражных игровых и тринадцать документальных и мультипликационных, отмеченных премиями Белградского фестиваля короткометражных фильмов), и по числу гостей из зарубежных стран, и по характеру пресс-конференций и кулуарных дискуссий. Но если рассматривать XX Пулу в связи с тем поворотом, который предстоит сделать югославскому кинематографу в ближайшем будущем, если сопоставить увиденное с содержанием задач, встающих перед югославским киноискусством сегодня, фестивальная программа, на мой взгляд, дает повод для обнадеживающих размышлений и выводов.

Было бы наивным полагать, что пульский экран сможет продемонстрировать результаты перестройки, что двадцатый национальный фестиваль станет своего рода «новым словом» в югославском кинематографе. Мгновенные изменения в искусстве, тем более в таком, как искусство кино, невозможны, для сколько-нибудь серьезных новых шагов необходимо время — время раздумий, время поисков, наконец, просто время для производства фильмов. В частности, и потому, наверное, в репертуаре фестиваля еще оказались картины, далекие от насущных требований жизни.

И все-таки признаки перемен были заметны. Прежде всего в характере демонстрировавшихся фильмов, среди которых на этот раз уже не оказалось картин, пересматривающих (как это случалось на фестивалях последнего времени) неоспоримые общественные ценности, легко и даже с определенной бравадой зачеркивающих идеалы и славные традиции югославского народа, картин, выступающих с позиций анархического бунта и отрицания завоеваний социализма. А также в стремлении авторов некоторых фильмов (правда, не всегда достаточно крупно и решительно выраженном) говорить о том, что дорого народу, связано с его революционными, гражданскими, нравственными идеалами, что отражает черты реальной действительности во всей ее сложности.

Сила памяти

В ходе фестиваля мне приходилось слышать такие суждения: «Невозможно показывать на Арене серьезные фильмы. Здесь ждут развлечений». Или: «Зритель этого не понимает, широкой публике показывать это бесполезно».

Я к этим суждениям присоединиться не могу. Мне довелось вместе со зрителем Арены провести два фестиваля, и за очень редким исключением этот зритель был моим верным и разумным союзником в восприятии и оценке кинопроизведений. Не только «легкодоступных», скажем, приключенческих лент или развлекательных комедий, но и картин, требующих более углубленного и тонкого понимания. Реакция Арены порой даже вызывала во мне больше солидарности и согласия, чем некоторые решения фестивального жюри. Вот почему мне кажется столь важным утверждение режиссера Ватрослава Мимицы, кото-

«Соль». Режиссер Гойко Шиповац

рый, оценивая момент, переживаемый сегодня югославским киноискусством, как переломный, подчеркнул, что «в новой эпохе, в которую мы вступаем, главным фактором нашего кино, его демократической основой будет зритель». Зритель не как бездумный потребитель кинопродукции, но прежде всего как отправная точка искусства, его источник, а отсюда и наиболее надежный его судья.

На фестивалях в Пуле легко было заметить следующую закономерность: неизменным расположением, уважением публики пользовались фильмы о народно-освободительной борьбе, о партизанском движении, о героях войны с фашистскими оккупантами. (Я, разумеется, имею в виду те картины, которые не дали повода говорить о принижении народного подвига, о тенденциозном нагнетании жестокостей и ужасов — такие фильмы, как правило, сочувствия зрителей не вызывали.) Явление, без труда объяснимое: перед зрителем был жизненный материал, к р о в н о б л и з к и й ему, материал, к которому он не мог не чувствовать личной сопричастности.

Значение и место антифашистской борьбы в жизни народов Югославии общеизвестно. Но совсем по-особому воспринимаешь пережитую народом трагедию и его высокий подвиг, когда видишь своими глазами, как чтит своих славных сынов — борцов за свободу югославская земля, как хранит она память о погибших героях, как не хочет забыть о преступлении тех, кто пытался затоптать коваными сапогами человеческую красоту и человеческое достоинство.

Выразительны памятники в больших городах, воздающие должное героическим делам и дням военных лет. А какая непередаваемая скорбь, т в о я личная боль осталась в скромном прибольничном парке — братском кладбище, где под одинаковыми белыми мраморными плитами рядом с партизанами-отцами лежат партизаны-дети — едва достигшие восемнадцати, семнадцати, шестнадцати лет... Маленький, расположенный в стороне от большой дороги музей — бывший застенок гестапо: длинный узкий коридор, тускло освещенные камеры, сохранившие не только предсмертные надписи узников, но словно впитавшие удушающий воздух того страшного времени, отзывающегося звуками автоматных очередей, властным, отрывистым криком чужой команды... И бережно вправленная в рамку простая любительская фотография на стене деревенской таверны — группа партизан с оружием в руках — тех, кто сражались тогда вот здесь, в горах Словении, а теперь живут и трудятся в этом селе.

«Сутьеска». Режиссер Стипе Делич

Велика сила памяти. И велика должна быть ответственность художников, которые вновь и вновь поднимают тему войны, прикасаясь к незаживающей ране, обращаясь к чувству национальной гордости народа.

В фильме «Соль» сараевского режиссера Гойко Шиповаца нет широкой панорамы военных действий, стремительных атак и дыма сражений. Сюжет картины весьма локален и вроде бы лежит на периферии героической битвы. На освобожденной партизанами части Боснии и воины и мирное население оказываются в тяжком положении: кончились запасы соли. Гибнет скот. Мучаются взрослые. Умирают дети. Эти драматические сцены заставляют командира батальона принять единственно верное решение — послать за солью, несмотря на всю опасность и риск, в занятый врагом город партизанскую роту. Ценою больших потерь операция достигает цели.

Проще всего было бы зачислить этот фильм (сценарий Дервиша Сушича) в разряд традиционных лент на военную тему, ограничившись ссылкой на неразработанность характеров, слабость диалогов. Недостатки фильма — на поверхности. Но неверно, на мой взгляд, не заметить стремление авторов поставить в центр внимания гуманистические мотивы. Видно, что режиссер стремился осуществить свой замысел не столько с помощью авантюрного сюжета, приключенческой интриги, сколько хотел донести мысль о гуманности армии через образы солдат и командиров, показывая людей в разных психологических состояниях, раскрывая разную меру их нравственной силы и ответственности. Важность такой попытки не становится меньше из-за того, что аморфность драматургии не позволила даже таким интересным актерам, как Дарко Дамески и Боро Бегович, раскрыть характеры во всей полноте чувств, во всей их индивидуальной неповторимости и яркости.

Фильм «Соль», оставшийся в пределах рассказа об одном из эпизодов военной истории, публика Арены смотрела с вниманием. Правда, без такого энтузиазма, с каким встретила

появление на экране своих любимцев — актеров Баты Живоиновича и Любишы Самарджича в картине Предрага Голубовича «Гранатометчики» («Бомбардиры»).

Бомбардиры или подрывники — это солдаты особого рода войск, не существующего больше ни в одной армии мира. У партизан Югославии во время народно-освободительной войны не было тяжелой артилерии и дальнобойных орудий, и когда требовалось уничтожить какое-нибудь укрепление противника, в действие вступали бомбардиры-гранатометчики, люди особой ловкости и необычайной смелости. Вот об этих легендарных героях, каждый день бросавших вызов смерти, сделал свой первый полнометражный художественный фильм режиссер Голубович, до сих пор известный как автор короткометражных документальных лент на военные темы.

Задумана картина в жанре романтической комедии-баллады. Двое друзей, Джаке и Ковач, с веселым азартом совершают подвиги, преодолевают, казалось бы, неодолимые препятствия. Их живой, неунывающий нрав, открытый характер не могут не импонировать зрителю, тем более что в уста героев вложены удачные шутки, а для ряда эпизодов найдены остроумные юмористические решения. Но в какой-то момент живое комедийное действие перерождается в несерьезную, слишком уж легкомысленную для взятой темы игру — один за другим взрываются вражеские бункеры, как картонные фигурки в тире, легко уничтожаются противники, а над героями пули хотя и свистят, но никогда их не задевают, не причиняют им никакого вреда.

Во второй части фильма, изображающей послевоенную жизнь, режиссер и вовсе не знает, что делать со своими героями, к какому итогу их привести, чем завершить картину. Теряется мысль, мораль остается неясной, и только обаяние популярных актеров, взявших в фильме хороший старт, еще поддерживает внимание зрителей к происходящему на экране.

Война, рождающая героев; война, пробуждающая не только чувство ненависти, мщения, но и сострадание. И война, разрушающая человеческие связи, уничтожающая иллюзии молодости. Фильм режиссера Яне Кавчича «Беглец» использует ситуацию, которая не раз уже разрабатывалась в кино и литературе: людей, ранее скрепленных дружбой и любовью, война раскидала в разные стороны, определила в разные политические лагери. Анна — боец освободительного фронта, Иван — фашист-церковник, а между ними «беглец» Эрнест, пытающийся удержаться на золотой середине, остаться между двумя берегами.

Надо полагать, что не просто для иллюстрации тезиса о необходимости выбора, политического самоопределения делал свой фильм люблянский режиссер. Не для того только, чтобы в который раз заявить о нравственной несостоятельности людей, которые в тяжкое для родины время не смогли или не захотели сделать этот выбор, уклонились от борьбы. Хочется думать, что понятие «беглец» должно было трактоваться в широком, философском смысле. Это раздвигало рамки фильма, выводило его на более широкий плацдарм размышлений. Но такая трактовка требовала по-настоящему глубокой социальной и психологической разработки характера «беглеца», ведь только на основе конкретного анализа образа могли возникнуть обобщения, свидетельствующие о направлении замысла в сторону актуальных проблем сегодняшнего дня.

К сожалению, авторы «Беглеца» (сценарий Мариана Розана) отходят от углубленного исследования к искусственному, надуманному психологизированию, в их фильме недостает живой страсти, подлинных чувств. Есть драматическая ситуация — нет драмы, трагический исход — смерть героя — этого пробела не восполняет.

Тогда что же все-таки заставило авторов «Беглеца» обратиться к этой теме, с какой целью была показана на экране трагическая история трех молодых людей? Это важный вопрос. Но нам еще придется вернуться к вопросу о побудительных мотивах творчества, о задачах, которые ставит перед собой художник, принимаясь за работу, в связи с другими фильмами фестивальной программы. Пытаясь как-то проанализировать опыт годовой

работы югославских кинематографистов, нужно отчетливо видеть, где просчеты, несовершенство воплощения, а где не ясна или сомнительна по своей философской и эстетической ценности исходная авторская позиция; где сказывается недостаток профессионального мастерства, а где проявляется своего рода общественная аморфность, инфантильность, духовная недостаточность, что ли...

«Беглец» открывал двадцатую Пулу, картина «Сутьеска» ее завершала. Демонстрировавшаяся на VIII Международном кинофестивале в Москве и удостоенная Специальной премии жюри — за разработку антифашистской темы, картина режиссера Стипе Делича возглавила список призеров XX Пулы, получив главный приз — Золотую Арену.

«Сутьеска» воскрешает одно из самых трагических и, может быть, самых героических событий истории народно-освободительной борьбы Югославии во время второй мировой войны.

В мае 1943 года 20 тысяч партизан вместе с Верховным Главнокомандующим Тито были окружены в горах Черногории, Боснии и Герцеговины намного превосходящими силами противника: на одного бойца-партизана приходилось шесть фашистских солдат. Силы были неравны не только числом; если гитлеровцы были отлично вооружены, имели авиацию и танки, то югославской армии оружия не хватало, не хватало и продовольствия, часть партизан составляли больные и раненые. Месяц длился жестокий бой. Гитлеровцы получили приказ безжалостно уничтожать всех: и мирное население — женщин, стариков, детей, и раненых партизан. Выстоять в этих условиях было поистине актом высокого героизма.

Фильм построен как произведение эпическое, он не только дает представление о характере и размахе битвы, но прежде всего раскрывает монолитность народа, его единство в решительном противодействии врагу. Отличный оператор Томислав Пинтер нашел интересное, впечатляющее изобразительное решение для военных баталий, передал ощущение кромешного ада изнурительных сражений и — по контрасту с ними — сумел создать лирические образы мирной природы, к которой тянется человеческая душа, по которой тоскует сердце. Тема героического сопротивления фашизму, как бесчеловечному насилию и злу, тема борьбы глубоко осознанной и, в конечном счете, глубоко гуманной, борьбы за свободу, за социалистическое будущее определила звучание фильма, продолжающего развивать эпические традиции, успешно разрабатываемые в хорошо известных югославских картинах прежних лет —«Козара» и «Битва на Неретве».

Фильмы такого рода многоплановы и многогеройны. Они не ставят своей задачей подробное исследование какой-то отдельной судьбы, раскрытие отдельных характеров. Люди здесь скорее предстают в своем обобщенном выражении, в них подчеркивается то, что наиболее типично. Этому принципу следуют и создатели «Сутьески», но, к сожалению, режиссер и сценарист при этом не всегда умеют избежать статичности в раскрытии характеров, ненужных повторов и композиционного однообразия.

Наверное, в произведении другого склада и образ Верховного Главнокомандующего югославской армией мог оказаться более многогранным. Приглашенный на эту роль американский актер Ричард Бартон подчеркивает волю, уверенность, сдержанное спокойствие своего героя, добивается импозантности и монументальности. Но не оборачивается ли кое-где такая манера исполнения холодностью?

Ограничена драматургия роли у Любы Тадича — Савы Ковачевича. Но тут на помощь пришло искусство великолепного актера. Сколько говорят глаза командира, когда он с болью смотрит на раненых, когда напряженно следит за переправой, когда застывает в свой последний миг у тонкого ствола осины...

Борис Дворник, Берт Сотлар, Бата Живоинович, Милена Дравич стремятся — в пределах, отпущенных им драматургией фильма,— сделать так, чтобы в потоке событий, в мозаике лиц их герои не потерялись, остались в памяти зрителей как олицетворение силы, стойкости, мужества народа.

Надо сказать, что пульская Арена следила за экранным действием с напряженным вниманием, с удивительной отдачей. Пожалуй, в этот вечер царила та эмоциональная атмосфера, которая бывает возможна только тогда, когда между экраном и залом возникают глубинные внутренние связи. Фильм «Сутьеска» вызвал не любопытство к прошлому, он заразил зрителей его героическим духом.

«В тишине, в первозданности...»

Интерес зрителя... Иной раз кажется, что уже сама тема, сам материал явятся если не гарантией, то одной из верных предпосылок зрительской благосклонности к фильму. Загляните в распространенные нынче социологические анкеты, и в большинстве ответов на вопрос «Какие фильмы вы предпочитаете?» безошибочно найдете краткое: «О любви». Нет нужды этот факт комментировать, как нет, думается, необходимости доказывать, что тема любви отнюдь не «камерная», что через историю любви возможно выразить и высокое нравственное содержание человеческих отношений, и поднять важную социальную проблему, и показать образ времени, раскрыть особенности, противоречия эпохи. Любовь может быть счастливой и неудачной, слепой и всевидящей, но во всех случаях она должна (вернее, это надлежит сделать автору произведения) отражать какие-то закономерности, нравственную атмосферу окружающей жизни. Иначе рассказ сведется к частному случаю, к простому изложению факта.

Фильмы о любви —«Осенние цветы», «Любовь на бороздах», «Мы прокляты, Ирина»,— показанные на фестивале, завершаются одинаково трагически. В первом героиня, сельская девушка, умирает от разрыва сердца, не выдержав известия о том, что дальний родственник семьи, немолодой адвокат, просит ее руки. Во втором гибнет, придавленный срубленным деревом, плотник Ворух, с которым страстная любовь связала чужую жену, мать шестерых детей. В третьем жертвой оказывается сын мельника, павший от руки своей молодой супруги.

Но не только в печальном финале сходство этих трех лент.

«В горах, на мельнице, живут отец, сын и сноха. Приходит время, и сын идет в армию. Остаются отец и сноха, одни, в тишине, в первозданности. Совместный труд, жизнь в одном доме, солнце, река, сила свекра, красота и молодость снохи — все это порождает запретную страсть... Возвращается сын. Возникает драма. Семья разрушена».

«Жить любовью». Режиссер Крешо Голик

Краткая аннотация достаточно полно передает содержание и характер фильма «Мы прокляты, Ирина», поставленного Колей Ангеловским по собственному сценарию. Это первая режиссерская работа хорошо известного актера, и тем более хотелось понять, почему для своего дебюта в режиссуре Ангеловский выбрал именно этот материал. Об этом его спросили и на пресс-конференции. «Я всегда играл партизан, городских мальчиков, мне захотелось сделать что-нибудь другое»,— так обосновал свой выбор Ангеловский. Признаваясь, что рассказ, положенный в основу сценария, «был, конечно, архаичен», он, тем не менее, так и не смог объяснить, какой нравственный смысл собирался извлечь из описанной истории, не смог убедить в серьезности, в каком-либо современном значении избранной им темы. Впрочем, это прежде всего не смогла сделать сама картина, ставшая отвлеченной, вневременной иллюстрацией к извечной теме о разрушительной силе «греховной страсти».

Вялость мысли влечет за собой вялость действия, отсутствие драматической напряженности. Фильмы «Мы прокляты, Ирина», «Любовь на бороздах», «Осенние цветы» скучно смотреть. Последняя картина снята М. Клопчичем с несомненным профессиональным умением, в духе изысканной стилизации, но неподвижность, статичность камеры лишает героев естественной непринужденности, а над лиричностью ощутимо берет верх сентиментальность.

Здесь, пожалуй, уместно будет сказать о том, что за последнее время интерес югославских зрителей к отечественным фильмам снижался из года в год. Если, скажем, в 1960 году на один югославский фильм приходилось 17,1 тысяч зрителей, то в 1969 году число посетителей уменьшилось больше чем вдвое. Буду откровенна: когда я смотрела картины «Любовь на бороздах», «Мы прокляты, Ирина» и им подобные, я понимала причины подобного спада.

Затерянный в горах дом мельника. Скрытое в лесу жилище чудаковатого отшельника Воруха. Тихое деревенское поместье на лоне идиллической природы... И вокруг — пустота, отсутствие среды, человеческих связей... Что это? Уход от действительности, отказ от живого ритма жизни?

Хочу и не могу понять главного: в чем цель и смысл работы К. Ангеловского, какой современной идеей продиктована экранизация новеллы, осуществленная М. Клопчичем?

Все эти настойчиво повторяющиеся вопросы могут обернуться и против автора статьи — больно уж непонятливый выискался критик... Но ведь не о пресловутых точках над «i» идет речь, не о разжевывании идей, а об обязательном присутствии в произведении современной мысли, о наличии у авторов художественной цели, своей собственной активной позиции. И, конечно, о выборе материала, о том, что становится предметом внимания и интереса художника.

Два фильма фестиваля —«Рыжая» Владимира Тадея и «Ты помнишь, старик» Ванче Кляковича — извлекли своих героев с городских окраин, а если точнее — со «дна» жизни. Это люди без определенных занятий, живущие одним днем, удачей момента. Люди, стоящие как бы за барьером общественной морали, принятых норм общежития. Авторы знакомят нас с их повседневным бытом, окружением, атмосферой их жизни. Город в этих картинах примечателен не шумными автострадами, а темными закоулками, обшарпанными домами. И герои в общем-то столь же жалки, как и их убогие жилища,— Рыжая в ее обтертом мехе и коротенькой юбчонке, парень по прозвищу Глиста — в надвинутом на лоб беретике, в несвежем, помятом костюме. Авторы проводят их через цепь авантюр и злоключений, но так и оставляют в пределах замкнутого круга, жизнь — в ее широком понимании,— в сущности, проходит стороной, в действии не участвует.

Как справедливо отмечала югославская критика, в фильме «Ты помнишь, старик» автор «к судьбе героя в основном равнодушен», а в картине «Рыжая» центральный образ вызывает больший интерес главным образом благодаря талантливой, обаятельной Ружице Сокич, «воспринимающей свою Рыжую более

«Размежевание». Режиссер Крешо Голик

серьезно и близко, чем режиссер и сценарист».

Целеустремленной попытки разобраться в судьбах персонажей обе эти картины не содержат, социального анализа явлений не предлагают. Впрочем, думали ли авторы этих картин, что в них идет речь о явлении, о социальной проблеме?

О человеке — для человека

«Бегство в эстетизм и прошлое», «Нет фильма о нас сегодняшних», «Больше фильмов, близких публике»— уже по этим заголовкам статей, появившихся в югославской печати вслед фестивалю, видно, что наш разговор о соответствии экрана реальной жизни возник не случайно. «Вопрос вопросов» — это, как подчеркивает критика, отражение современности.

Югославская критика весьма единодушно отмечала, что на фестивале «мало было произведений о характере, взглядах, стремлениях и настроениях наших людей, нашего времени», что «надо немного смелее входить в современную жизнь, в современные темы».

Справедливость такого рода претензий и требований очевидна. Самый ход фестиваля подтвердил: как только экран оказывался созвучным реальной жизни современного человека, так мгновенно пульская Арена отзывалась живой реакцией на происходящее, с экранными героями устанавливались крепкие внутренние контакты. Показательной в этом смысле была демонстрация картины К. Голика «Жить любовью», которую с вниманием и интересом смотрели зрители.

История, рассказанная Крешо Голиком в его первом фильме, житейски достоверна и каждому более или менее знакома. Но не в этой «узнаваемости» ее ценность. Режиссер думал не о том, чтобы показать, «как бывает в жизни», и посоветовать искренним и самоотверженным в любви девушкам быть осмотрительнее и сдержаннее в своих чувствах. А для того, чтобы способствовать «воспитанию чувств», обогащению духовного мира зрителей. Очень важно при этом, что автор не вносит в киноповествование ноток поучающей назидательности. Ведь он не собирается преподнести публике некое арифметическое «правило».

Скажу сразу: мне симпатична лента К. Голика. Прежде всего тем, что она погружает в

атмосферу живой, реальной действительности. Может быть, не слишком глубоко, не пробиваясь к скрытым, еще не разработанным ее пластам, но с заинтересованным вниманием к внутреннему миру современного человека, к его стремлениям, надеждам, заботам. Во всяком случае, фильм дает представление о каких-то сторонах реальной жизни югославского общества, об особенностях человеческих отношений в нем. Отрадно было видеть на экране людей, которые не повторяют стереотипы, известные по многочисленным литературным и театральным образцам, а ж и в у т, испытывая естественные радости и естественные трудности.

Вот она, беззаветная, светлая любовь, когда, окончив занятия, мчишься на свидание, когда, устроившись на широких лестничных ступенях под лучами весеннего солнца, никого не замечаешь вокруг, кроме него, единственного... Вот первые препятствия, первые сложности — как закончить факультет, если родители отказываются помогать дальше, а ты к тому же собираешься жениться, завести семью? И все-таки свадьба, негромкая, скромная, но счастливая. И планы на будущее, которые, увы, быстро разлетаются, потому что кому-то из двух надо пожертвовать учебой, пойти работать...

Героине картины «Жить любовью» (ее играет Власта Кнезович) приходится уехать в деревню — в городе она не нашла работу,— стать учительницей в школе. Первые самостоятельные шаги, первые впечатления будут одновременно и горькими и радостными: она ощутит на себе несправедливость, столкнется с чужой трагедией, увидит настоящее внимание и отзывчивость, проявит скромное, непоказное мужество. И когда потом придет ее печальный час (измена мужа), она сумеет встретить этот час достойно — ей поможет прожитое и пережитое, поможет не разрушенная, а окрепшая вера в людей, в жизнь.

Развитие отношений своих героев режиссер показывает убедительно, в непроизвольном движении, предоставляя зрителю самому извлекать крупицы нравственного опыта из их жизни. Вероятно, духовный источник, из которого дано что-то почерпнуть зрительской аудитории, мог быть более богатым и щедрым, мог предстать в еще более широком жизненном контексте. Однако и то, что несет в себе фильм, зрители принимают с благодарностью, потому что картина Голика повернута к ним, к их жизни.

Мне хорошо понятен пафос выступления на фестивальной пресс-конференции молодого режиссера Вука Бабича, который поддерживал К. Голика именно за эту ориентацию на реальность, за стремление найти внутренний контакт со зрителем, желание выйти на экран с понятными многим людям мыслями и чувствами.

В адрес фильма Голика приходилось слышать упреки в традиционности, в излишней «гладкости» формы. Поиски новых, кинематографических решений, наверное, пошли бы картине на пользу. Но для меня бесспорно то положительное, что заключает в себе фильм, что определяет его т е н д е н ц и ю.

Вторая картина К. Голика —«Размежевание», поставленная по сценарию М. Соболовича, имеет более сильный социальный заряд, касается проблемы актуальной, острой, характерной и для других братских стран, не только для Югославии. Вопрос миграции сельского населения, тяги молодежи в город, ухода с отцовских земель — вопрос серьезный, не зря он так занимает внимание социологов, экономистов, психологов. Обращается к нему и искусство. К. Голик рассматривает этот процесс через драму старого крестьянина, у которого уехал в город единственный сын и который теперь вынужден один управляться с довольно большим и хлопотным хозяйством. Конечно же, для старика Пайо это не просто проблема рабочих рук, он сам еще достаточно крепок и не гнушается тяжелой работой. Пайо тоскует без тепла близкого человека, хотя и пытается скрыть эту тоску, загнать глубоко внутрь. А еще больше страдает он от того, что знает: некому будет заступить на его место, пойдет прахом все, ради чего вставал он до зари и ложился со светом месяца.

Мысли эти не дают покоя старику, выводят

его из равновесия. В начале фильма мы станем свидетелями неожиданной вспышки ярости у Пайо, а чуть позже услышим его наступательную беседу с сыном, из которой поймем: нет, не изменит Тома своего решения получить профессию шофера и не вернется он, уже акклиматизировавшийся в городской среде, обратно в деревню. Понимает это и отец и, переживая разлад, своеобразно выражает протест против поступка сына — приводит в свой дом пожилую женщину, которая отныне поселится здесь и станет вести хозяйство. Но чужой человек не принесет радости, не скрасит досады и обиды, и еще больше уйдет в себя Пайо, станет нетерпимее к окружающим.

Трудным, неуживчивым характером наделили авторы своего героя. И, наверное, мог бы исполнитель роли, популярный в стране актер Павло Вуйисич, сделать Пайо неудержимым самодуром, неисправимым ретроградом. Но такое решение, упростив актерскую задачу, одновременно упростило бы и конфликт. От такого облегченного пути режиссер и актер отказались. Главное в том Пайо, которого играет П. Вуйисич,— любовь к земле, привязанность к родному дому. Эта преданность земле заставляет его работать днем и ночью, возделывать поле в непогоду и стужу, когда, кажется, уже не идут ноги, и натруженные, уставшие руки не держат плуг. Эта преданность земле рождает такую острую и незатихающую боль, когда Пайо сознает, что сын потерян для деревни, что не будут ступать ноги Томы по рыхлой земле пашни, а значит скоро перестанет колоситься его поле и погаснут огни его усадьбы... И от невозможности что-либо изменить вспыхивает отчаянный протест, принимающий нелепые формы безудержного эгоизма и самодурства. За этими уродливыми вспышками старика Павло Вуйисич обнаруживает глубокую человеческую трагедию своего героя.

И мне думается, образу Пайо только мешает обозначенное в сценарии его скопидомство. Оно толкает и творчество актера и восприятие зрителей на знакомую, проторенную дорогу, упрощает драматическое столкновение отца с сыном. Ведь по логике характера Пайо не просто жалеет, прячет деньги, он не хочет давать их Томе, надеясь этим вернуть его домой: нечем будет заплатить за учебу — возвратится.

А вот другая черта старика — сознательная отъединенность от людей — и органична в образе и сообщает ему дополнительную социальную окраску, вносит в фильм немаловажный идейный мотив о невозможности существовать изолированно от общества, замкнувшись в своем собственном мирке.

Да, когда экран неравнодушен к окружающей действительности, когда стремится жить ее проблемами и заботами, когда улавливает дух и требования времени, видит его сложность, тогда не отвлеченные странные фигуры заполняют его пространство, тогда появляется ч е л о в е к.

Прошло уже немало времени с тех пор, как погасли огни фестивальной Пулы, а я не могу забыть, кажется, такое простое, такое обычное лицо женщины, увиденное в короткой документальной ленте «Любовь» режиссера Владко Жилича. Женщина эта не совершила никаких подвигов, не сделала ничего, что бы поставило ее в ряд людей особенных, необыкновенных. Она всего-навсего приехала навестить мужа, работающего на крупной стройке. И пришла прямо сюда, на строительную площадку, с небольшой корзинкой в руках. Муж еще наверху, на огромной высоте гигантской конструкции, и жена ждет, пока он спустится к ней, охваченная одновременно и волнением от предстоящего свидания и тем впечатлением, которое произвела на нее эта стальная, устремленная ввысь махина. И когда они окажутся рядом —муж и жена, во взгляде женщины, чуть смущенном и застенчивом, отразится не только радость встречи, но и какое-то новое для нее чувство — особой гордости и уважения к мужу, его труду.

А потом они пристроятся на земле, жена достанет из корзинки свои припасы, расстелет на ящике белоснежную накрахмаленную скатерть и будет, счастливая, смотреть, как ест мужчина, и подкладывать ему вкусные кусочки. Удивительный это взгляд! И муж, с удовольствием поглощая домашнюю снедь, нет-нет

да и погладит женщину тяжелой, грубоватой рукой, поправит ей сбившуюся прядь волос...

Нам не слышны голоса героев, мы только наблюдаем за их жестами, движениями, взглядами, но в этом скупом, сдержанном выражении чувств внутреннее существо людей, их душевный строй, характер их отношений раскрываются в полноте и цельности, в каком-то прозрачно чистом свете. Минуты экранной встречи одарили человеческим теплом.

Один, в сущности, эпизод — как много, оказывается, может сказать он, в какой неожиданной емкости предстает крохотный кусочек жизни! Мой пересказ, конечно же, не передает всего обаяния этой ленты, ее — не побоюсь этого слова — значительности. Ибо что может быть дороже в искусстве, чем отзывчивость к душевному миру человека, способность исследовать его во всей глубине?

И без того затянувшийся рассказ о фестивале не позволяет включить в разговор и некоторые другие документальные фильмы, посвященные современности. Скажу только, что в лучших из них документальный экран обнаружил умение поэтически показывать труд человека, красоту его свершений («Berge Istra»), продемонстрировал политическую страстность, говоря о проблеме военной угрозы миру, будущему («Дети»), высказался за необходимость более активного вмешательства в идеологическое, культурное воспитание молодежи («Визави»).

Этот актив документального кино, как и удачи игрового фильма, охарактеризованные выше, позволяют ожидать появления новых значительных и интересных работ, тех, что делом подтвердят понимание кинематографистами Югославии насущных задач современного киноискусства, всей важности его поворота к актуальной проблематике социалистической современности.

●

Как скажутся в ближайшем будущем новые веяния, которые так или иначе заявили о себе на фестивале? Этим вопросом задавались некоторые участники послефестивальной дискуссии, хотя точные прогнозы здесь пока вряд ли возможны. Сейчас не столько стоит гадать о будущем, сколько, как заметил белградский кинорежиссер и кинокритик Мича Милошевич, «надо как можно скорее все разговоры, теории и анкеты претворить в конкретные действия и в создание единственно возможного и единственно эффективного современного кино, той нормальной кинематографии... которая будет жить каждодневными человеческими эмоциями, мечтами и страстями.

Если этот путь и не ведет в вечность, то он наверняка приведет наше кино к сердцу широкой публики».

В повороте к действительности, в создании произведений, одухотворенных современными проблемами общества,— в этом видят залог успешного развития отечественного искусства деятели югославского кино, те, кто искренне заинтересован в его судьбе, кому дороги его лучшие произведения, проникнутые духом гуманизма и веры в человека. И если в югославском кинематографе, по их словам, «закончен целый период, наступает новый», то компасом на этом новом пути они видят для себя реальный мир окружающей жизни, объективно присущие этой жизни черты прогрессивного развития.

«Нашему обществу и нашей кинематографии,— писал в газете «Политика» литератор Джордже Радишич,— нужны такие художники, которые смело выйдут в поисках тем в открытое море жизни, которые будут своими фильмами и критиковать определенные явления жизни (но не отрицать все подряд), и внушать надежду (но не лакировать), и учить (но не поучать). Мы надеемся, что такие художники у нас есть, а погода сейчас благоприятствует их плаванию».

Хочется верить, что корабль югославского кинематографа сумеет взять курс на правду, а тогда в «открытом море жизни» он обнаружит неисчислимое богатство тем, судеб, человеческих характеров и обратит его — силою таланта и гражданского темперамента художников — на пользу социалистическому обществу, народу.

Портреты

Ян Березницкий

Марлон Брандо, одинокий беглец

...Произносится имя Марлона Брандо. Премия «Оскар» присуждена ему как лучшему киноактеру 1972 года за блестящее исполнение главной роли в фильме «Крестный отец». Проходит минута, другая. Но Брандо не появляется. Вместо него на сцену поднимается девушка индианка из племени апачей. Имя девушки — Шашин Маленькое Перо. Она говорит о том, что Марлон Брандо просил ее передать свой отказ от получения «Оскара» в знак протеста против дискриминации и нищенского положения американских индейцев.

...Заявление Шашин Маленькое Перо вызвало неоднозначную реакцию. Некоторые из присутствующих в зале и десятки миллионов простых американцев, наблюдавших за церемонией вручения «Оскаров» по телевизору, одобрили поступок актера. Немало было, однако, и таких, кто увидел в отказе Брандо от самой почетной в США кинонаграды еще одно проявление «дурного характера» актера, его ставшего уже легендарным «дикарства».

...Но поступок Брандо мог удивить лишь тех, кто незнаком с его биографией последних лет. Общественная деятельность актера давно уже завоевала ему репутацию бунтаря. Несколько лет назад он принял участие в марше протеста «Борцов за свободу», который прошел по южным штатам США с требованием предоставить равные права негритянскому населению страны.

...Сразу же после заявления Шашин Маленькое Перо журналисты бросились искать Брандо. Выяснилось, однако, что актер исчез.

Газеты писали:

...Полагают, что Брандо направился в Вундед-Ни.

...Местонахождение Брандо неизвестно.

...По непроверенным слухам, Брандо снова удалился на свой «необитаемый остров» — небольшой тихоокеанский атолл Тетиароа, приобретенный им в 1966 году для создания там института по изучению проблем использования планктона в качестве пищевого продукта. В одном из недавних интервью знаменитый актер поделился своей мечтой уйти из кино и «построить на собственном острове совсем иную, лучшую жизнь».

Я тоже начинаю ощущать неодолимую потребность стать дикарем и сотворить новый мир.

(Эпиграф к пьесе Теннеси Уильямса «Орфей спускается в ад»— цитата из письма Августа Стриндберга Полю Гогену. Роль Орфея была написана в расчете на исполнение ее Марлоном Брандо; актер сыграл эту роль в экранной версии пьесы — фильме «Беглецы»)

1. Хрестоматийный Брандо

Беглец...

Бунтарь...

Дикарь...

Каждое из этих определений как шлейф тянется за Брандо. Всемогущему Случаю угодно было, чтобы в числе картин с его участием оказались по крайней мере четыре, где в самом названии содержится мотив отщепенства, вызова, травли. Это и упоминавшиеся уже «Беглецы» по пьесе Теннесси Уильямса, и «Бунт на «Баунти», и «Дикарь», и «Погоня» (в оригинале «The Chase» — не просто «погоня», но «преследование», «травля»).

Названия, конечно, могли быть и иными. Но отщепенство и вызов действительно ведущие мотивы творчества Брандо. И вместе с тем — определяющие черты его облика. Так же, как многие его герои, Брандо бежит от общества, бросает ему вызов. И так же, как его героям, общество отвечает ему на это преследованием.

Ни в одной из работ актера эта взаимозависимость не была столь очевидной, столь хрестоматийно наглядной, как в «Погоне», первом фильме Брандо, появившемся у нас на экране. Здесь произошло наиболее полное слияние идейного, гражданского посыла роли с идейным, гражданским посылом творчества самого актера. В других работах Брандо личность художника не совпадала с личностью героя, но как бы просвечивала сквозь нее.

Поэтому «Погоню» можно назвать не только наиболее показательным фильмом Брандо, но в определенном смысле и наименее показательным его фильмом.

И еще в одном отношении «Погоня» нехарактерна для Брандо. Почти всех своих героев актер показывает в динамике, в развитии. Это люди мятущиеся, в них нет внутренней цельности, они находятся в разладе не только с обществом, но и с самими собой. Пробуждение и рост человеческого в человеке — так можно было бы определить еще один ведущий мотив творчества Брандо первого пятнадцатилетия его работы в кинематографе. А в замыкающей это пятнадцатилетие «Погоне» характер героя дан в статике, вне развития. Шериф Колдер с его внутренней цельностью — это как бы та высшая точка, та перспектива, которую имеют перед собой киногерои Брандо 1950—1965 годов (о них речь впереди). Та высшая точка, где личность героя словно бы сливается с личностью художника.

Своего рода антиподом этой высшей точке можно назвать первую значительную работу Брандо. Ту, с которой началась его слава, — Стэнли Ковальского из «Трамвая Желание». Характеру этого героя Брандо тоже присуща цельность и показан он, этот характер, в статике, вне развития. Между Стэнли Ковальским и шерифом Колдером пятнадцать лет, и если шерифа из «Погони» мы назвали высшей точкой, то Стэнли Ковальского есть все основания назвать низшей точкой. Это недочеловек, которому (в пределах роли) не дано стать хотя бы на первую ступень той лестницы, которая ведет к Колдеру из «Погони», к высшему (в пределах творчества Брандо) проявлению человеческого в человеке.

Движению героя Брандо, процессу его «очеловечивания» сопутствует движение самого художника. От юношеской диковатости, от неосознанного бунта, от антиголливудских и антимещанских эскапад — всего того, что снискало ему репутацию «дикаря» не только на экране, но и в жизни, — к «дикарству», если позволено будет так выразиться, более высокого порядка. К стремлению не просто «бежать» от общества, но противопоставить себя ему. То есть бороться с общественной несправедливостью.

Итоговая точка этого движения — движения самого художника — тоже совпадает

хронологически с «Погоней». Именно с середины шестидесятых годов Брандо принимает активное участие в прогрессивных общественных кампаниях, в борьбе за предоставление гражданских прав негритянскому и индейскому населению США.

С «Погони» начинается «новый Брандо».

Что же до «старого Брандо», то первое пятнадцатилетие творческой деятельности актера отчетливо делится на два периода. Первые пять лет его работы в кино (1950—1954), где соотношение фильмов серьезных и общего числа фильмов было почти неправдоподобным — шесть из шести! — и десятилетие, предшествовавшее «Погоне» (1955—1964): одиннадцать фильмов, из которых серьезными можно назвать от силы два-три.

Именно к этому «проходному десятилетию» относится высказывание Элиа Казана — педагога, под чьим руководством Брандо учился в знаменитой нью-йоркской «Студии актера», и режиссера, с которым Брандо сделал три из своих первых шести работ в кино. Назвав Брандо в середине пятидесятых годов, вскоре после окончания их третьей совместной работы, «лучшим актером мира» (если это и преувеличение, то вполне простительное в устах учителя по отношению к ученику), Казан с горечью заметил в середине шестидесятых:

«Он хорош во всех своих ролях, но в неудачных фильмах он напоминает упрятанного в клетку гиганта».

Поэтому «Погоня» и стала такой важной вехой в творчестве Брандо. После долгих лет творческого одиночества он впервые встретился в работе с единомышленниками. Люди разных поколений — автор сценария Лилиан Хеллман, постановщик Артур Пенн и исполнитель центральной роли Марлон Брандо — оказались едины не только в своих художественных, но и идейных убеждениях.

...Шериф Колдер хочет очень немногого. Соблюсти законность и порядок. Из тюрьмы бежал заключенный. Необходимо вернуть его туда. Ситуация, встречавшаяся в американском кино даже не десятки, а сотни раз.

Но надо не только поймать бежавшего. Надо предотвратить расправу, которую намерены учинить над ним обыватели.

Противостояние шерифа обывателям — главное противостояние картины. Парадоксальным образом нарушитель законности (бежавший заключенный) и ее страж (шериф) оказываются союзниками. Им противостоит то самое общество, во имя которого и от лица которого шериф пытается стоять на страже законности.

Можно назвать всего лишь несколько американских фильмов 50-х и начала 60-х годов, где в основе сюжета сходная ситуация: шериф, призванный охранять законность и порядок во имя благоденствия общества, обществу же и противостоит.

В первую очередь с неизбежностью вспоминается, конечно, классический вестерн Карла Формена и Фреда Циннемана «Ровно в полдень». Шериф (Гэри Купер) вынужден был там вступить в схватку с четырьмя бандитами в одиночку. Обыватели не пожелали помочь ему, остались в стороне.

В «Погоне» ситуация осложняется. Обыватели не остаются в стороне. Обыватели препятствуют шерифу. Трусливое стадо уже не просто трусливо, но агрессивно-трусливо. Ему не надо «хлеба и зрелищ». «Хлеба» у него предостаточно. Оно жаждет «крови и зрелищ».

Таким кровавым зрелищем становится финал картины. Где страсти вырываются наружу. Где злобно недоброжелательное человеческое стадо — клерки, лавочники, мелкие бизнесмены вкупе с чадами и домочадцами — превращается в стадо ревущее, пляшущее, с восторгом взирающее, как полыхает подожженная им свалка отслуживших свой срок автомашин. Как беспомощно мечутся среди яростных языков пламени три жалкие человеческие фигурки: бежавший из тюрьмы заключенный и те, кто хочет спасти его от самосуда толпы.

«Раньше герой защищал общество от его врагов. Теперь врагом является само общество».

Это сказано не о «Погоне», но могло быть

сказано о ней. Эти слова произнес известный актер Пол Ньюмен, участник одного из тех многочисленных, последовавших вслед за «Погоней» фильмов, где герою, в одиночку сражавшемуся за справедливость — шерифу, частному детективу, полицейскому, но в любом случае мелкой сошке, — противостояли не столько правонарушители, сколько само общество. Обыватели. И, конечно, в первую очередь (как и в «Погоне») власть имущие. Те, по отношению к которым он — шериф, или частный детектив, или полицейский — находится в служебной либо в какой-то иной зависимости.

В столкновении с правонарушителями герой этих фильмов мог одержать победу или проиграть. В столкновении с обывателями и власть имущими, препятствовавшими ему в его одинокой борьбе за справедливость, он неизменно оказывался побежденным.

Шериф из фильма «Ровно в полдень» мечтает уехать в глушь и заняться торговлей в лавке. Для Колдера из «Погони» должность шерифа всего лишь средство поднакопить деньжат и, выкупив ферму отца, осуществить свою мечту — «осесть на землю», стать фермером. И тот и другой — шерифы поневоле.

Шериф Колдер в финале «Погони» уезжает из городка, где в схватке с обществом он потерпел поражение. Куда он едет, удастся ли ему осуществить свою мечту — «осесть на землю» — мы не знаем.

Марлон Брандо по окончании съемок «Погони» покупает свой «необитаемый остров» в Тихом океане.

Но так же, как шериф Колдер, исправляя постылую ему должность, отдает себя ей без остатка, работает не за страх, а за совесть (не законы штата Техас велят ему поступать так, как он поступает, а веления совести — они могут и не совпасть с законами штата Техас), так и Марлон Брандо, становясь перед камерой («средство заработка»), отдает всего себя — художника — переставшей приносить ему радость профессии.

Перестала же она ему приносить радость не сама по себе, а по той самой причине, по

Шашин Маленькое Перо читает заявление Брандо во время церемонии вручения «Оскаров» 1972 года

которой шерифу Колдеру не приносит радости его занятие. Оба сознают свою «купленность». Местный магнат без обиняков напоминает заартачившемуся Колдеру, слишком уж усердно с его, магната, точки зрения отстаивающему справедливость, что должностью шерифа тот обязан ему. А стало быть, если он, магнат, того требует, то и справедливость можно побоку.

«Что же я такое сделал, что все считают, будто меня можно купить?..» (Колдер).

«Ни в каком другом виде искусства художник не служит до такой степени предметом купли-продажи» (Брандо).

Не само по себе противостояние и отчужденность, но бессильное сознание своей «куп-

ленности» — вот что бросает отблеск трагизма на взаимоотношения Колдера с обществом.

И — Брандо с обществом.

Не потому ли, в частности, с таким наполнением, с такой мерой лирического трагизма, до такой степени впрямую и «от себя» исполняет Брандо роль Колдера?

●

...«Что же я такого сделал, что все считают, будто меня можно купить?..»

Это единственная трещинка, которая делает Колдера — при всей его цельности — трагическим героем.

Вина его не сюжетная и не субъективно-психологическая. Это трагическая вина — в том значении, какое вкладывали в это понятие древние.

При всей предельной простоте выразительных средств, при всей предельной достоверности и безыскусственности поведения на экране, в Колдере—Брандо с самого начала, когда только-только начинают завязываться сюжетные узелки, чувствуется некая трагическая обреченность.

При всей восхитительной актерской свободе — постоянное внутреннее напряжение героя.

Постоянное ощущение угрозы.

И постоянная готовность дать отпор.

Ни разу на протяжении картины мы не увидим его засуетившимся. Даже — взволнованным.

Железная выдержка и железная собранность. Как в осаде. Все в нем основательно, крепко, надежно. Двигается и разговаривает он даже с некоторой уверенной в себе ленцой. Слова цедит сквозь зубы, словно бы нехотя и даже высокомерно. Ощущение такое, словно хозяин в городке — он, и подчиняться все должно — ему.

А у тех, кто и ненавидит его и побаивается, ощущение своей силы. Непоколебимая уверенность, что хозяева здесь — они. И подчиняться должен он — им. А то, что он им подчиняться не намерен, то, что в его поведении сквозит сознание его силы, свидетельствует, на их взгляд, только об одном: что он подчиняется кому-то другому, кто сильнее их. И они даже знают кому: Вэлу Роджерсу, самому богатому человеку в городе. Кому Колдер и в самом деле обязан своей должностью.

Понять, что подчиняется он самому себе, велению своего нравственного долга, — не в их силах.

Только в сценах с женою почувствуем мы в Колдере скрытую теплоту нежности. А улыбку на его лице — ясную и открытую — увидим один лишь раз. Когда поздним вечером он будет неспешно вести по шоссе машину, и рядом будет жена, склонившая ему голову на плечо, а из зарослей по бокам дороги вдруг выскочит молоденький длинноногий жеребенок и смешно запляшет в свете фар, пока не удастся ему наконец, перемахнув через кювет, снова скрыться в темноту.

Это единственное за всю картину мгновение душевного покоя, почти счастья.

А единственное за всю картину мгновение, когда изменяет выдержка, — перед самым финалом.

Шериф ведет сдавшегося ему Баббера к своей резиденции. Идут они — оба настороженные — через плотно сомкнутый строй тех, кто только что бесновался на автомобильном кладбище. И когда шериф с Баббером уже на ступеньках, один из толпы вскидывает руку с револьвером и в упор стреляет в Баббера. Тот падает, а шериф, не помня себя от яростной, застилающей глаза ненависти, бросается на стрелявшего и обрушивает на него удар за ударом, удар за ударом...

Это развязка. И вместе с тем единственный момент самовыявления героя.

А самовыявление художника — этот счастливый и далеко не часто встречающийся даже у самого крупного мастера момент предельной душевной отдачи, предельного душевного выплеска, когда мы вдруг прозреваем самую суть человеческого характера, — этот момент истины совпадает в «Погоне» с кульминационной сценой, которая предшествует развязке.

Избитый обывателями до полусмерти ше-

риф выходит, едва держась на ногах, на ступени своей резиденции. Лицо его залито кровью, и перед взором не просто молчаливо враждебная толпа, но странно колышущееся море смазанных расплывающихся пятен. Тупое, угрожающе безликое людское стадо — те, кого он, шериф, обязан ограждать от произвола и беззакония, но кто сами и суть питательная среда и движущая сила беззакония и произвола.

Сказать, что сцену эту, все внешнее содержание которой сводится к тому, что его герой, чуть пошатываясь, молча стоит на ступеньках, Брандо играет с огромной внутренней выразительностью, значит ничего не сказать. Потому что с ы г р а т ь такую сцену нельзя. В ней можно только быть. Самим собой. Со своими собственными страданиями, своей собственной болью.

Мгновения, когда герой Брандо испытывает жесточайшие физические страдания (в «Погоне» и во многих других фильмах), потрясают не только потому, что актер вкладывает в них «самого себя» и почти физически ощущаешь всю меру страданий, испытываемых (на экране) самим Брандо, но и потому, что именно в эти моменты самовыявления виден его, Брандо, внутренний мир. Обнаженная, ранимая, кровоточащая душа.

Отзывчивость на чужую беду, чужую боль (пусть технологически это всего лишь слиянность актера с образом) — вот внутреннее содержание тех многочисленных в творчестве Брандо сцен, где его герой испытывает физические муки.

Это то чувство сопричастности чужим бедам, та сверхотзывчивость поэта, которые делают его сердце вместилищем бед и горестей мира.

Трагическое начало в творчестве Брандо неотделимо от начала поэтического.

Поэтичность героев Брандо подспудная, потаенно-угрюмая, словно бы стыдящаяся самое себя. Иногда это даже и не поэтичность, а предрасположенность к поэтичности.

Что же касается «дикости», то свойство это следовало бы скорее определить каким-либо иным существительным из тех синонимических рядов, к которым тяготеет понятие «дикость». Неприрученность. Неуживчивость. Своенравие. Непокорство.

«Мне всегда была ненавистна необходимость подчиняться. Я согласен, что нет человека, который был бы как остров. Но все же мне кажется, что подчинение ведет к заурядности» (Брандо, 1954).

Сказано это было как раз тогда, когда только-только окончился (сам-то он, разумеется, едва ли догадывался об этом) первый, «воль-

«Погоня». Режиссер Артур Пенн

«Трамвай Желание». Режиссер Элиа Казан

ный» период его творчества и уже начинался второй — то «проходное десятилетие», которое дало основание Элиа Казану назвать Брандо «гигантом в клетке».

Если не бояться ложных толкований, можно было бы рискнуть сказать, что неуживчивый и постоянно ощущающий свою обособленность герой Брандо недемократичен. В нем есть то, что иные критики не очень, по-моему, удачно именуют аристократизмом духа, некая горделивая и даже надменная избранность. В этом его отличие от предельно демократичного по своему облику, предельно свойского героя Грегори Пека.

Герой Пека контактен, это everyman, человек из толпы, заурядный, один из многих. Любой зритель может похлопать его по плечу. Героя Марлона Брандо — даже мысленно — по плечу не похлопаешь.

Экранный облик Пека воспринимается многими как «символ американизма». Цитат в подтверждение можно было бы привести уйму — от солидных киноведческих трудов до бульварного романа. Экранный облик Марлона Брандо газета английских коммунистов назвала «символом протеста против ортодоксальности американизма».

«Успех — это забавный американский феномен, который приходит тогда, когда тебя могут продавать наряду со всякими прочими товарами... Я всегда чувствую, что надо мной совершают насилие» (Брандо).

Взаимоотношения Колдера с обществом, с теми, кто считает его «товаром», кто постоянно, изо дня в день «совершает над ним насилие»,— модель взаимоотношений Брандо с обществом. Если все двадцать шесть киноработ актера — это «академически полный Брандо», а семнадцать ролей, которые довелось видеть пишущему эти строки,— «избранный Брандо», то роль Колдера в «Погоне» — «Брандо хрестоматийный».

2. Брандо и его экранный антипод

Брандо впервые появился на киноэкране в фильме «Мужчины» (1950). Есть, однако, все основания принять за точку отсчета при разговоре о кинематографическом Брандо не эту его работу, а последовавшую за ней роль Стэнли Ковальского в экранной версии «Трамвая Желание». Фильм, как и предшествовавший ему спектакль, был поставлен режиссером Элиа Казаном, и Брандо повторил здесь свою сценическую работу четырехлетней давности. Ту, с которой началась его слава.

И не только слава — легенда.

Стэнли-животное, Стэнли-хам, Стэнли-недочеловек. Перечень уничижительных эпитетов, которыми в сердцах награждает Стэнли Ковальского его свояченица Бланш, легко продолжить. И как бы неотразимо обаятелен в своем царственно-небрежном мужском великолепии, в своей пусть животной, но естественной цельности ни был экранный (и, можно не сомневаться, сценический) Стэнли, правоту Бланш оспорить трудно.

Молодой актер с такой свободой, с таким глубинным постижением характера, с такой художественной легкостью воплотил все темное и дикое в своем герое, словно и воплошать ничего не пришлось: «я в предлагаемых обстоятельствах».

Именно так это и было воспринято тогда. Художественная естественность, с какою актер воплотил на сцене и на экране дикарскую естественность Стэнли, была принята за его, Брандо, дикарскую естественность. Неандертальская примитивность духовного мира Стэнли, грубость и необузданность его эмоций, нравственная неразвитость — все это было приписано самому актеру.

Отождествлению в немалой мере способствовала и вызывающая манера поведения самого Брандо. Его бурное неприятие авторитетов и традиций. Его юношеский максимализм и склонность к эпатажу. Его ершистость, дерзость, его нежелание подчинить себя тому десятилетиями вырабатывавшемуся канону, какой предписывал восходящей голливудской (или бродвейской) звезде цепко держаться за собственный успех и, превыше всего на свете ценя свое положение восходящей звезды, соответствующим образом вести себя по отношению к тем, от кого зависят дальнейшие успехи, дальнейшее восхождение.

Был создан миф Марлона Брандо. Двойника своего экранного героя. Неряхи. Грубияна. Дикаря.

Создание этого мифа имело и творческие последствия. Предложения сниматься сыпались одно за другим, но каждое из них основывалось на представлении о нем, как о типажном актере. Киногерой раннего Брандо был — уже в самом сценарном замысле — человеком неотесанным, грубым. В сущности, дикарем.

Впрочем, нет худа без добра. Добром было то, что все эти работы Марлону Брандо посчастливилось сделать под руководством крупных мастеров кинорежиссуры и на полноценном литературном материале. А полноценный материал потому, в частности, и называется полноценным, что он дает возможность талантливому актеру, даже в тех случаях, когда образы, которые ему предстоит создать, «выдержаны в одной цветовой гамме» (выражение Брандо), предельно разнообразить оттенки — воплощать каждый раз заново живой и неповторимый человеческий характер на экране.

Брандо воспользовался этой возможностью сполна. Даже в Стэнли Ковальском — прообразе и прародителе всех последующих «дикарей» Марлона Брандо — более всего поражает сегодня не его (актерски в о с с о з д а н н о е) дикарство, но свойство, казалось бы, прямо противоположное. Свойство, которое — как выяснится впоследствии — будет присуще в той или иной мере действительно каждому из персонажей Брандо.

Лучше всего, вероятно, определить это свойство как поэтичность, лиризм.

Стэнли и поэтичность! Сочетание это кажется не просто чудовищно неправдоподобным, но абсурдным, оскорбительным, ставящим с ног на голову весь конфликт пьесы: столкновение между победительным хамством недочеловека Стэнли Ковальского и той поэзией растоптанной человечности, поэзией ущерба и увяданья, какая воплощена в пьесе (и в фильме) в образе Бланш Дюбуа. Столкновение, оканчивающееся торжеством Хама: в ночь, когда отведенная им в больницу жена вот-вот должна разродиться, Стэнли, оставшийся дома наедине со свояченицей, насилует ее, а через несколько дней, когда жена с новорожденным уже дома, равнодушно смотрит, как добитую им жертву увозят в сумасшедший дом.

И, однако, конфликт остался в фильме конфликтом. Просто обрел объемность и глубину. Вполне однозначную суть своего героя (са-

мец, недочеловек) Брандо сумел просветить подспудными, едва-едва мерцающими отблесками потаенной, скрытой поэтичности.

Сыграв Стэнли-недочеловека, Брандо намекнул на его нереализовавшийся человеческий потенциал. В герое его порой угадывалось непроросшее зернышко человечности. В сценах с женою, например, с их «животным лиризмом», в жалкой и трогательной покорности, с какою Стэнли после очередной вспышки хамства ластится к ней, вымаливая прощение.

И, быть может, более всего — в той распирающей все его существо радости, в том необузданном ликовании, с какими ожидает он вести о рождении сына (он не сомневается: сына).

Неистовство этой радости может обернуться и внезапным приливом благодушия (именно в этот момент Стэнли—Брандо способен показаться не просто дикарем, но «благородным дикарем», почти ребенком), и столь же внезапной вспышкой темной похоти. И тогда эта радость будет казаться уже отвратительной, звериной. Непроросшее зернышко будет затоптано им самим.

И все же оно было, это непроросшее зернышко. Эта возможность очеловечивания.

Когда спустя два года после сценической премьеры «Трамвая Желание» Брандо подписал свой первый киноконтракт, роль Стэнли в бродвейском спектакле перешла к другому актеру. Этим другим был тоже молодой тогда Энтони Куин. Сравнивая обоих исполнителей, известный уже и в те годы критик Эрик Бентли указал — кажется, впервые — на тот латентный лиризм, которым просвечен был у Брандо образ Стэнли. Правда, критик не поставил это в заслугу актеру: предпочтение он отдал Куину, чья трактовка при всей ее прямолинейности — и именно в силу ее прямолинейности — казалась ему более убедительной. Марлона Брандо, по мнению Бентли, «выдавали его глаза»: в них проглядывал свет «нежной, способной к страданию души» (suffering, sensitive soul). «Стэнли — грязная тварь, и Марлон Брандо абсолютно не подходил для этой роли» — таков был категорический вывод критика.

Согласиться с этим выводом в его, так сказать, оценочной части невозможно. Но наблюдение Бентли о «несовместимости» Стэнли Ковальского как личности с человеческой сущностью Брандо представляется тем более проницательным, что сделано оно было на основании одной только работы актера. Когда большинство коллег Бентли не только не обращало внимания на эту несовместимость, но разглагольствовало на все лады о «комплексе Ковальского», якобы присущем его создателю, видело в Брандо и его герое не антиподов, а двойников.

Экранный антипод своему создателю, Стэнли Ковальский видится сегодня и как антипод тому экранному образу, с которым Брандо в наибольшей степени идентифицировал себя как личность — шерифу Колдеру из «Погони».

Дело, конечно, не в свойствах характера одного и другого, а в их социальной полярности. Стэнли Ковальский — плоть от плоти и кость от кости того общества, которому противопоставил себя Колдер. Нетрудно представить себе постаревшего на полтора десятка лет Стэнли Ковальского (каким его сыграл Марлон Брандо) среди той озверевшей, алчущей крови и зрелищ толпы торжествующих хамов, которая одерживает в конечном счете победу над одиноким Колдером.

На возможность такого рода перспективы созданного Марлоном Брандо образа указывал еще в конце сороковых годов (вскоре после сценической премьеры «Трамвая Желание») известный американский театральный деятель Хэролд Клермен. Как и цитировавшемуся выше Эрику Бентли, ему достало проницательности, чтобы подметить тот потаенный лиризм, дальние отблески которого, как бы ни были они слабы, сообщали трехмерность фигуре Стэнли. Но если Бентли счел эти отблески неуместными, растушевывающими четкий контур одномерной и однозначной, как он полагал, фигуры, написанной Уильямсом, то Клермена они-то как раз бо-

лее всего и восхитили. И ничуть не помешали разглядеть не только то, что было и оставалось сутью образа (животное, недочеловек), но и то, чем была определена эта суть.

«По строю мышления он (то есть Стэнли, каким его сыграл Марлон Брандо.— *Я. Б.*) представляет собою питательную среду фашизма»,— писал Клермен. Сформирован же был присущий Стэнли Ковальскому строй мышления (продолжает Клермен) обществом, в котором он живет, «обществом фальшивых идеалов».

Поэтичность и социальность (в данном случае точнее было бы, наверно, сказать: подспудная, стихийная поэтичность и подспудная же, стихийная социальность) — вот те свойства актерского дарования Брандо, которые проявились уже в первой его значительной работе.

3. Неприрученный Брандо

Перед экранным «Трамваем» Брандо сыграл инвалида второй мировой войны в фильме «Мужчины». После «Трамвая» — одного из руководителей мексиканской революции 10-х годов нашего века в фильме «Вива, Сапата!». Ни в чем не схожие друг с другом, оба эти персонажа несли тем не менее одну и ту же внутреннюю тему. Тему «неприрученности». Оба были скроены не по общей мерке. И оба противостояли попыткам подогнать их под эту мерку, приручить.

О том, с какой предельной физической и нравственной отдачей играет Брандо сцены, где его герои испытывают страдания, муки, боль, уже говорилось. В «Мужчинах» такого рода сцены занимают едва ли не две трети фильма: действие происходит в госпитальной палате для парализованных. Однако необычайная правда физического существования здесь (как, впрочем, и в других работах Брандо) не самоцель. Самое, быть может, поразительное в этих сценах то, что актер ни на секунду не предоставляет нам возможности посочувствовать его герою.

Когда озверевший от боли Кен в бешенстве рычит: «Убирайся!» пришедшей навестить его невесте, злишься, досадуешь, негодуешь не только на нее — ангелицу с сострадательно-кротким выражением лица,— но и на него, одичавшего и почти утратившего человеческий облик.

По сюжетной схеме история Кена — это рассказ о замкнувшемся, ушедшем в себя, ожесточенном своим несчастьем человеке, который участием и терпимостью окружающих был исцелен, возвращен к жизни. Случай Кена авторы (сценарист Карл Формен, постановщик Фред Циннеман) рассматривают как случай патологический. Недаром в палате он один такой. Все прочие переносят свое несчастье бодро и мужественно.

А Брандо так сыграл своего Кена, что в бодрости и мужественности его соседей по палате ощущаешь вдруг что-то слащавое. Во всеобщей благожелательной умиленности и кроткой снисходительности — нечто почти бесчеловечное.

«Вива, Сапата!». Режиссер Элиа Казан

В самом же Кене — каким бы антипатичным в своей действительно патологической, вызывающе агрессивной ожесточенности он нам ни казался — прозреваешь вдруг подлинную человечность. Пусть таящуюся под спудом, но неизмеримо более ценную, чем та человечность напоказ, которую ничего не стоит расточать окружающим.

Ибо они — все как на подбор милые и симпатичные — не прошли через то, через что прошел он. Они способны к состраданию. Он, одичавший и злой, быть может, не способен пока к этому чувству. Но с т р а д а н и е, ожесточив его душу, посеяло вместе с тем в ней те горькие семена трудной, высокой человечности, которые и суть залог его исцеления. Пусть Кен несправедлив в своей ненависти к искренне расположенным к нему доброжелателям. Пусть он даже неприятен в своем ощетинившемся отщепенстве, в своей угрюмой неприрученности. Может быть, именно она, эта неприрученность, эта способность к бунту и станет тем живительным источником, который будет способствовать его возрождению как человека.

●

Рассказ об Эмилиано Сапате, одном из руководителей крестьянского революционного движения в Мексике 10-х годов нашего века, сценарист Джон Стейнбек построил (а режиссер Элиа Казан снял) как фильм-размышление. О судьбе личности в эпоху революционных потрясений.

При всей сугубой тщательности воспроизведения примет места и времени фильму недостает того, что называют обычно «воздухом эпохи». Действие отнюдь не вынесено в безвоздушное пространство, но «воздух времени» химически нейтрален. Это воздух эпохи революционных потрясений в о о б щ е.

Сапате, каким его играет Брандо, легко дышится в «воздухе эпохи». Воздухе революции. Революция и справедливость для него синонимы. Неграмотный крестьянин, ничего не смыслящий в механике политической борьбы, он руководим во всех своих поступках, во всех своих «да» и «нет» безошибочным нравственным чутьем. Нравственно для Сапаты все то, и только то, что служит интересам народа. Таких же бедняков крестьян, как и он сам.

«Я не для себя»,— с чуть недоуменным смущением произносит Сапата-Брандо, когда Антонио Мадера, вчерашний соратник по революционной борьбе, а ныне президент республики, торжественно объявляет, что его, Эмилиано Сапату, всю жизнь мечтавшего о собственном хозяйстве, победившая революция жалует собственным ранчо. Брандо не расцвечивает реплику, не «подает» ее. Он ее почти пробормотывает: доказывать, что ты честный, что ты «не для себя», претит его здоровой крестьянской порядочности.

Но — приходится.

Потому что, когда движение, одним из лидеров которого он был, победило, дышать ему внезапно стало труднее. «Все будет сделано по закону»,— благодушно успокаивает его Мадера, когда Сапата, вместо благодарности за пожалованное ранчо, бестактно напоминает новому президенту о земельной реформе: ведь ради нее народ и взялся за оружие.

Сапата вовсе не против законов. Не упрямство, не своеволие, не склонность к бунтарству, но непоколебимое нравственное чувство подсказывает ему: закон не должен быть помехой справедливости. Обещания надо выполнять. А раз они не выполнены — борьба за справедливость должна быть продолжена.

И Сапата продолжает борьбу.

Тем самым — снова — поставив себя вне общества.

И снова повторяется то же. Мадера свергнут. У власти новый президент. И снова иные из соратников Сапаты, в том числе его брат, хоть и им легко дышалось воздухом революции, хоть и они могли сказать тогда: «не для себя»,— теперь, после победы, сказать это не могут.

Теперь «не для себя» означало бы (в их устах) «не только для себя». То есть «и для себя». А отсюда уже всего лишь полшага к «для себя».

Одной из самых выразительных в исполнении Брандо становится сцена, где герой его ловит себя на том, что и он сам едва было не сделал эти роковые полшага.

Назначенный на какую-то высокую должность, он принимает делегацию крестьян-бедняков штата Морено. Штата, где он и сам когда-то крестьянствовал. Расплывшись в счастливой улыбке, он широким легким шагом идет им навстречу. И с той же наивно-счастливой улыбкой задает вопрос: «Что случилось?» Словно не веря, что т е п е р ь может случиться что-либо недоброе.

Оказывается, недоброе все же случилось. Они пришли за справедливостью. Искать защиты от самоуправства его брата, тоже облеченного ныне (в штате Морено) какой ни на есть, а властью. Сапата мрачнеет. Он обещает разобраться. Но спокойная, уверенная в себе настойчивость земляков начинает его уже слегка раздражать. «Тебя как зовут?»— обращается он к рослому парню, который у них явно за верховода. Тот называет себя. И Сапата, склонившись над списком (он уже обучился грамоте), готовится обвести кружочком имя того, кто если еще не стал, то может стать смутьяном.

И внезапно рука его застывает.

Долго-долго, не говоря ни слова, он смотрит невидящим взглядом прямо перед собой. Словно бы прислушивается к какому-то внутреннему голосу. И мы знаем, что говорит ему этот голос...

Потому что в самом начале фильма мы были свидетелями подобной же сцены. В президентский дворец, к Порфирио Диасу, явилась делегация крестьян штата Морено. «Здравствуйте, дети мои»,— доброжелательно приветствовал их диктатор. И осведомился, что привело их к нему. Невысокий молодой крестьянин — судя по всему, верховод—тихо и со спокойной сдержанностью (видно было, каких усилий стоит ему сдерживать себя) объяснил: они пришли за справедливостью. Помещичьи земли пустуют, и, если не выйдет закон, по которому они, безземельные крестьяне, смогут занять огороженные участки, они все равно займут их. Силой. Но лучше бы, конечно, по закону. «Тебя как зовут?» — спрашивает парня чуть нахмурившийся Диас. И когда тот отвечает: «Эмилиано Сапата»,— президент, склонясь над поименным списком членов делегации, обводит кружочком имя возможного смутьяна...

А теперь бывший смутьян стоит с карандашом в руке над поименным списком пришедшей к нему делегации.

Все это длится считанные секунды. Но ощущение такое, будто проходит вечность.

Не раз еще в дальнейшем Марлону Брандо доведется играть моменты выбора. И каждый раз моменты эти будут казаться вечностью.

Марлон Брандо играет трагедию человека, сохранившего чистоту нравственного идеала в обществе, разъедаемом коррупцией. Вступившего в непримиримый конфликт с этим обществом. С теми своими бывшими соратниками, кто воспринял победу руководимого ими движения как свою собственную победу. Успех дела — как свой личный успех. И тем самым поставившими под угрозу и успех самого дела.

Когда Сапата-Брандо медленно рвет бумагу, на которой он чуть-чуть уже было не замкнул в карандашный кружочек свою собственную судьбу, это воспринимается как самая, быть может, большая изо всех одержанных им побед.

Жизнь дописала горький эпилог к киноповести о человеке, сохранившем самого себя. В том же 1952 году, когда картина, прославлявшая верность революционера своим идеалам, вышла на экран, постановщик ее, Элиа Казан, публично отрекся от своих идеалов. Вызванный в Комиссию по расследованию антиамериканской деятельности, обвиненный в принадлежности к прогрессивной общественной организации, он, державшийся поначалу стойко, смалодушничал при повторном допросе и, чтобы «сохранить самого себя», дал показания, которых требовала от него Комиссия *.

К Марлону Брандо этот скверный эпилог

* Подробнее об этом эпизоде биографии Казана см. статью Я. Березницкого «Исповедь человека, разрушившего самого себя» («Искусство кино», 1971, № 10).

«В порту». Режиссер Элиа Казан

хорошей картины отношения не имеет. Он имеет, однако, прямое отношение к следующей (и последней) творческой встрече Казана и Брандо, состоявшейся два года спустя.

4. Брандо — хороший человек

В истории мирового кино едва ли можно назвать другой фильм, по отношению к которому эпитет «двусмысленный» был бы приложим в столь же полной мере, как к фильму «В порту».

Рассматриваемый под одним углом зрения, фильм покажется произведением социально острым, разоблачительным, продолжающим лучшие традиции прогрессивного американского кинематографа.

Рассматриваемый под другим — будет восприниматься как противостоящий этим традициям.

Рассмотрим картину сперва под первым углом зрения.

В конце сороковых годов в американской печати была опубликована серия репортажей, разоблачавших коррупцию в среде руководства некоторых профсоюзов. Организации, призванные защищать интересы рабочих, превратились для боссов в источник личного обогащения. Смутьянам, пытавшимся поднять голос протеста и вывести своих лидеров на чистую воду, грозила не только хроническая безработица, но и гораздо более крутые меры воздействия. Случалось, что особенно неугомонные погибали «в результате несчастных случаев».

Все эти — документально засвидетельствованные — факты легли в основу сценария, написанного известным писателем Баддом Шульбергом.

Героем картины Шульберга и Казана стал портовый грузчик, член профсоюзной организации нью-йоркских докеров. Согласно газетным отчетам — первоисточнику сценария — обстановка там была особенно тяжелой. Руководители этой организации, по сути, ничем не отличались от гангстеров.

Гангстер, возглавляющий профсоюз (актер Ли Дж. Кобб),— фигура в фильме шаблонная. Привычный черный персонаж. Но фигура, противостоящая черному персонажу, обрисована отнюдь не одними светлыми красками.

Молодой докер Терри Мэллой способен поначалу показаться малоудачным вариантом, первой черновой наметкой своего босса. Животная примитивность, бездуховность, полное равнодушие ко всему, что не затрагивает лично его,— все это свойственно и одному и другому. В Терри Мэллое, каким его играет Брандо, нет даже того обаяния естественности и животной цельности, какое было присуще Стэнли Ковальскому. Нет радости жизни, радости пусть животного, но бытия.

Зато его боссу, которого зовут Джонни Френдли (Джонни Дружелюбный), радость эта присуща в высокой степени. Как и Стэнли Ковальскому.

Но в угрюмой отрешенности Терри от благ и утех, которые составляют цель и смысл существования Дружелюбного Джонни, сразу же угадываешь и нечто иное. Залог его возможного пробуждения от душевной, нравственной спячки.

Утеха в жизни у Терри одна. Голуби.

Действие фильма замкнуто в тесных пределах порта и припортовых улочек. Ощущение такое, словно другого мира — вне этих тесных пределов — не существует.

Но другой мир существует. Здесь же, в этих пределах. Только на ином уровне.

В фильме два резко разграниченных пространственных уровня. Сам порт: доки, причалы, улочки. И то, что *над* ним. Крыши.

Внизу — бесконечные угрюмые ряды пакгаузов, заборов, кабаков. Промозглая сырость безысходности. Серые люди с крюками за поясом понуро сидят часами на мокрых досках пристани, молчаливо ожидая, пока появится кто-либо из прихвостней босса и небрежно кинет им под ноги десяток-другой жетонов — право на работу. Сорвавшись с мест, люди с крюками ринутся на эти оловянные свидетельства благорасположенности к ним босса, а прихвостень, самодовольно ухмыляясь, будет наблюдать за свалкой. В его власти не только кинуть жетоны, но и отобрать их у тех, кто по той или иной причине не заслужил благорасположения Дружелюбного Джонни.

Как, например, у Терри, когда тот — уже к концу картины — выкажет вдруг непокорство, решится нарушить господствующий во владениях босса непреложный, хоть и неписаный кодекс DD (dumb and deaf — нем и глух).

Но это будет к концу. А пока Терри Мэллой действительно нем и глух. Ему нет никакого дела до той обстановки террора, которую установил здесь, внизу, в пределах *серо-каменного тела* доков их некоронованный владыка Дружелюбный Джонни.

«Серо-каменному телу» (выражение Блока) противопоставлена в фильме светлая высь чердаков, крыш, неба.

Что на свете выше
Светлых чердаков?..

Здесь, на одном из чердаков, голубятня Терри, единственная его утеха. И когда он бережно берет в руки птицу, когда, чуть подкинув, выпускает ее ввысь, в небо, во взгляде его появляется что-то загадочное и отрешенное.

Снова, как и в «Трамвае Желание», грубияна и недочеловека Терри *выдают его глаза*.

О Стэнли Ковальском это сказал рецензент. О Терри Мэллое это скажет девушка по имени Эди. Сперва их встречи — здесь же, на крыше, близ голубятен — будут случайными. Потом и он и она станут искать этих встреч.

Оловянные кровли —
Всем безумным приют...

Отсюда, с высоты оловянных кровель, и нисходит на Терри Мэллоя его высокое безумие. Безумие пробуждающейся человечности. Безумие трудно ему давшейся, но зато непоколебимой решимости: вступить в борьбу с боссом.

На что он обрекает себя этой безумной решимостью, Терри отлично знает. Картина с того и началась, как отсюда же, с высоты той самой оловянной крыши, над которой кружат выпущенные Терри в небо голуби, подручные босса сбросили вниз, на серо-каменное тело мостовой, еще одного голубятника. Безумца, вознамерившегося вступить в борьбу с Дружелюбным Джонни.

Безумец этот — брат Эди. «Кто убил моего брата?.. Кто убил моего брата?..» — отчаянно вопрошает девушка случайных свидетелей убийства. Но те в ответ только отводят глаза. А Терри даже и глаз не отводит: поглядев с нагловатой ухмылкой в лицо той, кто станет потом его спасением, он лениво поворачивается к ней спиной, не переставая жевать свою жвачку. Убили, мол, и убили: не моя печаль.

Не его печалью, однако, это будет только на уровне серо-каменного тела порта. На уровне же высшем, там, где его выдают глаза, он выдаст себя еще и тем, что проявит заботу о голубях убитого. Станет ухаживать за ни-

ми с той же нежностью, как за своими. И обучать уходу за ними сестру убитого.

С этого и начнется их сближение.

Но в н и з у он долго еще будет сохранять все ту же нагловато-улыбчатую апатичность. Пусть рабочие на пристани собирают деньги, чтобы помочь семье убитого, — Терри лениво листает журнал, разлегшись на сваленных в стороне мешках: его дело сторона. Пусть выходит из себя местный священник, призывая прохожан отнюдь не к смирению, но к протесту,— Терри лениво стоит в стороне. И когда ворвавшаяся в старенькую церковь орава прихвостней босса начинает избивать проповедника и паству, он тоже глазом не моргнул бы, если б среди прихожан не было Эди. Всю его леность как рукой снимает: схватив девушку за локоть, он уволакивает ее прочь.

Потом они идут по уже знакомым нам закопченным улочкам, мимо угрюмых железных заборов. А когда заходят в хмурый, морозно-пустынный парк, впервые начинаешь замечать, что и здесь, в н и з у, появилось что-то от другого, в ы с ш е г о уровня. Уровня светлых кровель. И в тоскливо устремленных к небу голых сучьях деревьев. И в поднятых на девушку серьезных тоскующих глазах Терри.

Это начало его возрождения. Возрождения через любовь. Теперь оба уровня не будут уже так резко разграничены. Они станут смыкаться, взаимопроникать. Отблески застенчивой и мягкой нежности станут появляться в глазах у Терри все чаще и чаще. И не только наверху. А темный и бесчеловечный кодекс напомнит о себе и здесь — на уровне светлых кровель. Первым предупреждением переставшему быть немым и глухим Терри будут свернутые шеи его пернатых друзей. Полный несказанной человеческой муки взгляд, которым Терри окидывает мертвых птиц, это уже не только взгляд преображенного любовью Терри Мэллоя. Это взгляд Брандо.

Не одна только Эди способствует душевному пробуждению Терри Мэллоя. Рядом с ней— по сюжету — тот самый чудак-священник, которого люди босса закидывают во время проповеди пустыми консервными банками, избивают, грозятся убить, но который все требует и требует от своих прихожан: не смиряйтесь! Боритесь!

Священник как воплощение силы и стойкости человеческого духа, как образец нравственной безупречности. Не в этом ли тот второй — противоположный — смысл картины, разговор о котором мы отложили напоследок?

Нет, не в этом. Священнический сан основного (по фильму) антагониста Дружелюбного Джонни можно, если угодно, рассматривать как свидетельство авторской непоследовательности, неточности расстановки идейных акцентов. Однако эта непоследовательность и эта неточность вполне могут быть рассматриваемы под тем же углом зрения, под которым мы до сих пор картину и рассматривали. Как проявление той обычной, так сказать, нормальной внутренней противоречивости, какая весьма и весьма часто свойственна даже наиболее прогрессивным и социально острым произведениям западного кино.

Тем более что священник в фильме мало похож на священника. За исполнением прямых служебных обязанностей мы застаем его один только раз. Да и то призывает он с амвона не к евангельской кротости, а к непослушанию, бунтарству. К бунтарству же призывает он и не с амвона — встречаем мы его главным образом на пристани, на улицах и даже в портовых кабаках: пиво он хлещет не хуже, чем самый забубенный из его прихожан.

Смысл его призывов сводится к одному: не бойтесь! Правда и справедливость стоят того, чтобы за них бороться. И даже погибнуть. Каждый раз, когда мерзавцы убивают хорошего человека, отстаивающего правду, они заново распинают Христа.

Это его единственная за всю картину дань профессиональной терминологии. И, конечно, чувство, которое все более и более властно влечет Терри Мэллоя к этому грубовато-нескладному, одетому в обноски фанатику с бесформенным, похожим на картофелину носом, менее всего можно назвать религиоз-

ным чувством. Терри как бы прозревает в нем самого себя. Того хорошего человека, каким он мог бы стать. Каким ему уже хочется стать. Каким он становится в финале.

Хотя его и не убивают. Вместо очередного распятия — избиение. Очередное избиение очередного героя Марлона Брандо.

И снова сцена избиения, вернее, сцена после избиения, когда Терри с обезображенным лицом, едва держась на ногах от страшной боли, упрямо взбирается по мокрым сходням на причал, не зная, что ждет его там: поддержка товарищей или новые удары, новая боль,— снова эта сцена физических и нравственных мучений становится актерским триумфом Марлона Брандо.

А триумф Терри, тот его сюжетный триумф, которым завершается картина, — бессильные угрозы отрешенного от руководства профсоюзом гангстера и просветленные лица священника и Эди,— производит впечатление недостоверности и надуманности. Почему-то кажется, что угрозы Дружелюбного Джонни не так уж бессильны — хорошему человеку Терри Мэллою не миновать новых встреч с мерзавцами. Христа еще не один раз распнут...

Художественную фальшь благополучного, смахивающего на happy end финала трагедийной по своему основному звучанию ленты почувствовал, вероятно, и ее сценарист. Вскоре после выхода картины на экран Бадд Шульберг опубликовал написанную на ее основе повесть. В литературном варианте история противоборства хороших людей с гангстером, возглавляющим профсоюз, и его бандой оканчивалась по-иному. Сообщением о том, что через три недели после описанных в повести событий (они соответствовали событиям фильма) труп Терри Мэллоя со следами двадцати семи ножевых ударов был обнаружен в бочке с негашеной известью...

Нетрудно понять, почему Казан не закончил и не мог закончить подобной сценой свой фильм. Будучи абсолютно логичным — в том числе и художественно логичным — завершением фильма «В порту», рассматриваемого под тем углом зрения, под которым он при всех его недомолвках и неточностях воспринимается как произведение прогрессивное социально значительное, подобный финал способен был бы напрочь затушевать второй, скрытый смысл ленты.

Понять этот скрытый смысл можно, только зная некоторые подробности биографии ее авторов: малодушие, отсутствие гражданского мужества, проявленные Казаном и Шульбергом во время допросов, которым они подверглись в 1952 году на заседаниях Комиссии по расследованию антиамериканской деятельности.

Аллегория была донельзя прозрачной. Сенатская комиссия по расследованию преступности, где выступил с показаниями, разоблачавшими режим коррупции и террора, установленный боссом в порту, Терри Мэллой, должна была вызвать в воображении посвященных Сенатскую комиссию, где выступили с показаниями Элиа Казан и Бадд Шульберг. А поскольку поведение Терри Мэллоя (в контексте картины) не только было целиком оправдано, но и являло собой акт гражданской сознательности и гражданского мужества, целиком оправданным (в контексте общественной обстановки 1952 года) должно было выглядеть и поведение будущих создателей фильма «В порту». Из нехитрой этой подстановки вытекало, что прогрессивная общественная организация, былая принадлежность к которой инкриминировалась Казану и Шульбергу, оказалась (подобно профсоюзу докеров в их фильме) в руках людей недостойных и сохранять по отношению к ним ложно понятую лояльность не следовало.

Отступничество приравнивалось к прозрению. Прозрение — к доносу.

Именно так и был воспринят в те годы второй — иносказательно-автобиографический — смысл ленты. «В картине Казана действия доносчика превозносятся как добродетель»,— писал знакомый уже нам Эрик Бентли. Хотя объективно (в контексте картины) Терри Мэллоя доносчиком никак не назовешь.

Пытаясь обелить себя, создатели «фильма с ключом», по сути, чернили этой подстановкой своего героя. И ставили в ложное поло-

жение исполнителя: в предпринятой ими попытке самореабилитации он был не более чем подставной аллегорической фигурой.

Единственный несомненный победитель сомнительного по своей сверхзадаче фильма, Брандо получил за него «Оскара».

5. Современный Брандо

Шекспировский Марк Антоний (в «Юлии Цезаре», поставленном Джозефом Манкевичем) восхитил писавших о фильме прежде всего своей современностью.

Сейчас, через двадцать лет, трудно судить, чем именно оказался — или показался?— созвучен своему времени сыгранный Марлоном Брандо в 1953 году шекспировский герой.

Повесть наших отцов
Точно повесть из века Стюартов...

Сейчас, когда смотришь эту не очень удавшуюся экранизацию пьесы, написанной в самом преддверии века Стюартов,— добросовестно-тяжеловесную кинореконструкцию событий эпохи императорского Рима,— ощущение такое, что один только Антоний—Брандо и воспринимается в фильме как исторически достоверная фигура.

Достоверность Антония воспринимается тем резче, что партнеры Брандо играют в той давней, театрально-приподнятой манере, которая ныне совсем отживает свой век.

Обычно несколько небрежная манера речи Брандо остается небрежной и здесь. Но у него не пропадает ни одно слово. И в каждом слове — страсть. От едва слышного «убийцы», вырвавшегося сквозь стиснутые зубы, когда он остается в Капитолии наедине с трупом Цезаря, до брошенного в толпу дикого выкрика: «Таков был Цезарь!», завершающего рассказ о его мертвом друге.

Рассказ Антония о Цезаре и о своей дружбе с ним есть основания трактовать как расчетливый ход трезвого политика, поставившего себе целью повернуть на 180 градусов бурлящие эмоции толпы, только что распропагандированной Брутом,— возбудить в ней ярость к убийцам. Все это есть и у Брандо. Но трезвость п о л и т и к а странным образом сочетается у него с безоглядным горем потрясенного смертью друга ч е л о в е к а. Речь выстроена, но она и выстрадана, эмоции расчетливо преподнесены, но они искренни.

Даже в его самом расчетливом ораторском приеме — повторяемом время от времени то с горькой иронией, то с недоумением рефрене: «Ведь Брут такой достойный человек»,— нет ни грана наигрыша. Брут для него действительно достойный человек, а недоумение и горькая ирония, с которыми он вновь и вновь повторяет это, суть его, Антония, попытка разобраться в случившемся, понять, как мог достойный человек решиться на убийство другого достойного человека.

Великолепный актер Марлон Брандо сыграл в «Юлии Цезаре» великолепного актера Марка Антония, который, как и его создатель, работает вполне «по Станиславскому». Антоний-человек предпочел бы достичь своей цели, не актерствуя. Антоний-политик убежден, что это невозможно.

Может быть, современность сыгранного Марлоном Брандо шекспировского героя была усмотрена тогда американским критиком в этом единстве-противоречии: искренние движения души и расчетливое использование искренних движений души в политических целях?

Может быть...

●

И, однако, скорее всего разгадка современности, какою поражал в 1953 году Антоний — Брандо,— в другом.

То, что было принято за современность образа, было современностью средств выражения. Современностью стиля. Совершенно новой, только-только начавшей утверждать себя на американском экране манерой актерской игры. Предельной достоверностью существования перед камерой.

В «Юлии Цезаре» достоверность эта поражала тем более, что сыгранный Марлоном Брандо герой был известен до этого во многих воплощениях, но ни одно из них не стало для Брандо образцом.

Сегодня достоверность Антония — Брандо

«Дикарь». Режиссер Ласло Бенедек

воспринимается как нечто само собой разумеющееся.

У каждого времени свое представление о достоверности и о ее пределах. Достоверность Гэри Купера, казавшаяся в тридцатые и сороковые годы предельной, производит сегодня впечатление умелой и расчетливой имитации. Особенно если сравнить эту имитированную достоверность с той, какую принесли на американский экран в начале пятидесятых годов Марлон Брандо, Джеймс Дин, Пол Ньюмен, Монтгомери Клифт, Род Стайгер и другие воспитанники нью-йоркской Студии актера. Последователи так называемого «Метода» — американской модификации системы Станиславского.

Первый, кто поразил критиков и зрителей этой невиданной — и казавшейся дотоле немыслимой — простотой и психологической правдой, был Марлон Брандо. Новый стиль актерского исполнения стали называть «стилем Брандо».

Когда же вслед за первым выпускником Студии актера на экране стали появляться другие ее выпускники — ярко одаренные художники со своей неповторимой индивидуальностью, но исповедующие ту же творческую веру, что и Брандо,— их провозгласили его подражателями.

Впрочем, здесь уже дело было не только в технологии, не только в средствах выражения.

Новые средства выражения потому так быстро и утвердили себя, потому и оказались необходимыми, что на экран пришел новый герой.

И опять-таки не кому иному, как Брандо, суждено было первым воплотить на киноэкране тот тип озлобленного и мятущегося молодого бунтаря — «бунтаря без цели»,— который был столь характерен для Америки начала пятидесятых годов. Наиболее полное выражение в творчестве Брандо этот человеческий тип нашел в «Дикаре».

Вслед за «Дикарем» на американском экране появились и другие фильмы, где объектом художнического исследования стал тот же тип изверившегося в идеалах отцов бунтующего молодого человека — битника, как его стали вскоре называть. Самыми значительными из них были ленты с участием Джеймса Дина. Название одной — «Бунтарь без цели» — стало даже нарицательным.

В герое Дина было больше надлома, чем в герое Брандо, большое болезненной, чуть ли не патологической хрупкости. Герои раннего Брандо были юношами, в которых угадывался мужчина. Герои Дина — юноши

по возрасту — казались инфантильными подростками. Когда в «Гиганте», последней ленте Дина, его герой по ходу действия взрослел и даже старел, это было не только актерски неубедительно, это было человечески неубедительно; в герое Дина не ощущалась возрастная перспектива.

Джеймс Дин трагически погиб двадцати пяти лет от роду, снявшись всего лишь в трех фильмах и оставшись в памяти зрителей символом своего поколения. Сама смерть стала символом — он умер так же, как жили его герои: ночью на пустынном шоссе мчавшийся на сумасшедшей скорости его «порш» врезался в придорожное дерево.

«Миф Дина» жив до сих пор. «Миф Брандо»— воспоминание, история. Символом поколения «бунтарей без цели» остался не он, а его герои. Судьба же самого Брандо может послужить скорее символом обретения цели.

«Божеством моим был Брандо»,— вспоминает Джек Николсон, чьи актерские работы в «Беспечном ездоке», «Пяти несложных пьесах» и других фильмах принесли ему славу художника, который (по словам американского критика Пола Зиммермана) «более чем кто-либо другой выражает своим стилем и своей человеческой сущностью наше время — подобно тому, как Марлон Брандо и Джеймс Дин выразили собой пятидесятые годы».

●

«Выразив собой пятидесятые годы», молодой Брандо с наибольшей полнотой выразил молодого «героя Брандо» в «Дикаре».

...С ревом вырвавшись из-за поворота шоссе, мчится на отъезжающую камеру группа мотоциклистов. Впереди, на крупном плане, предводитель: непроницаемо-бесстрастное лицо, почти наполовину скрытое за огромными очками; наглухо застегнутая черная кожаная куртка; низко надвинутый на лоб картуз; руки в черных кожаных перчатках с раструбами властно и небрежно легли на рукояти руля. Потом, когда, остановившись на площади маленького городка, предводитель и остальные двенадцать соскочат на булыжник мостовой, мы увидим на черной коже их спин белые черепа со скрещенными костями. Апостолы смерти и их главарь.

Но когда очки будут скинуты, а куртка расстегнута; когда Джонни (главарь) зайдет в кафе, с ленивой развальцей приблизится к девушке за стойкой и, окинув ее ледяным, нагло-безучастным взглядом, потребует пива, поймешь: все это не настоящее. Ч т о - т о за всем этим должно быть.

Так же, как ч т о - т о должно быть и за внешним сюжетом, которого в общем-то почти нет. Остановившаяся в городке на дневку моторизованная банда (кто они, откуда, куда едут — мы так и не узнаем) терроризирует обывателей, куражится, издевается над ними. Между Джонни и девушкой из кафе возникает какой-то намек на близость. Выведенные из себя обыватели обращаются за помощью к шерифу. Шериф велит юнцам уезжать. Уезжают.

Но к тому времени, когда юнцы уезжают, их оголтелые бесчинства перестают казаться такими уж бесчинствами. Не только потому, что со времен «Дикаря» на экранах появилось множество фильмов о таких же вот моторизованных бандах и по сравнению с бесчинствами юнцов в кожаных куртках из лент шестидесятых годов бесчинства их предшественников из ленты пятьдесят третьего способны показаться невинными детскими шалостями. Замечаешь, что побудительный мотив их, конечно же, диких и безобразных выходок не холодная садистическая жестокость, а юношеская тоскливая неприкаянность — все тот же не знающий цели и не пщущий ее бунт. Неприятие тех, кто воплощает для них общество фальшивых идеалов, в котором они живут и от которого бегут,— обывателей с их сытой успокоенностью и пусть до поры до времени дремлющей, но куда более страшной и целенаправленной агрессивностью. Хулиганство остается хулиганством. Но тупая, злобно трусливая жестокость клерков и лавочников — пусть их возмущение хулиганящими юнцами и вполне оправдано — явление не менее, а может быть и более (потому что устойчивее «фундаментальнее») социально опасное.

Открытая социальность «Дикаря» (режис-

сер Ласло Бенедек) ставит его в один ряд с другими, столь же открыто социальными фильмами тех лет, в титрах которых значится: «продюсер Стэнли Креймер».

Создатели фильма стремятся соблюсти объективность и ни в малейшей степени не оправдывают бесчинствующих апостолов. Даже их главаря, в чьем облике начинает постепенно проступать — сквозь маску циничесного равнодушия — нечто совсем иное.

Поначалу всего лишь замечаешь, что в некоторых обстоятельствах он ведет себя не совсем так, как, казалось бы, приличествует вести себя сверхчеловеку с черепом и костями на спине. Несколько больше, чем надо, разнервничался, когда девушка в кафе мягко выговорила ему за хамство: в грубом «Никому не позволю учить себя!» прозвучала скорей не гордыня, не вызов, а заинтересованность той, которая позволила себе его учить. А очутившись с нею же вечером наедине на пустынной лесной поляне, всего только и позволил себе, что влепить ей поцелуй.

Чувство, которое Джонни к ней начинает испытывать, не назовешь любовью. Это скорей предощущение любви. Но так же как Терри Мэллоя (хронологически «Дикарь» предшествовал фильму «В порту»: тот вышел в прокат на несколько месяцев позже), чувство это не то что преображает его, но создает возможность преображения. Возврата к самому себе.

Окончательно маска цинического равнодушия слетает с Джонни, когда из грозы городка он превращается в преследуемого. В жертву. Когда за ним устраивают погоню. Сцена его Голгофы — кульминация фильма. Дорвавшиеся до мести обыватели кидаются с дрекольями и железными прутьями на обессиленно свалившегося у своего мотоцикла Джонни и бьют его страшным, смертным боем.

Джонни не защищается. С лица Джонни не сходит дрожащая страдальческая улыбка. А слезы на лице Джонни—это не только слезы боли, но и слезы преображения.

Пройдя через страдание, герой Брандо обретает самого себя. Это одна из постоянных тем актера.

Христа, однако, не распинают и здесь. В финале Джонни и его апостолы выслушивают назидательную речь шерифа — суровый добряк с лицом Спенсера Треси, он стоит на фоне портрета Линкольна, и кажется, это сама Америка отечески увещевает своих блудных сынов.

Без happy end'а, без свидетельства о благонадежности в те годы трудно было, видимо, обойтись...

Впрочем, это еще не самый финал. Вняв увещеваниям шерифа, Джонни решает избавить городок от своего присутствия. Перед тем как оседлать мотоцикл, он еще раз заходит в кафе, но вместо того, чтобы отрывисто рявкнуть: «Пива!», мягко просит: «Кофе».

От прямолинейной назидательности сцену эту спасает ирония. Не столько авторов, как исполнителя.

Но в финальной улыбке Джонни не одна только мягкая ирония. В ней и подлинная человеческая мягкость. Она открытая и сердечная.

С этой улыбкой он и уезжает. Уезжает, потерпев поражение в схватке с жителями городка. Как через двенадцать лет уедет в финале «Погони» побежденный обывателями Колдер.

Но поражение юного героя Брандо и есть та победа, которая приведет его — повзрослевшего — к Колдеру.

6. «Проходной» Брандо

«Чайный домик августовской луны» (1956). Экранизация одноименной пьесы Джона Патрика, снятая режиссером Дэниэлом Манном. Роль Сакини, переводчика японца при одном из подразделений американской оккупационной армии на острове Окинава,— по мастерству перевоплощения самое, быть может, виртуозное из актерских созданий Брандо. Основа роли — мгновенные переключения. От Сакини-переводчика, сохраняющего при начальстве маску туповато-услужливого простака, к Сакини, каков он на самом деле: мечтательному и лукавому пройдохе, который и в воде не утонет, и в огне не сгорит, а испол-

няя распоряжение оккупантов, сумеет так его вывороти́ть, что сами же они и окажутся в дураках. Слитые воедино лирика и характерность не заслоняют и своего рода эпичности образа: японец Сакини, каким его сыграл американец Брандо, из той же породы, что и фламандец Тиль Уленшпигель или чех Иозеф Швейк. В «Чайном домике», который интересен только работою Брандо, актер нашел возможность выразить и один из аспектов своей личной творческой темы: его Сакини стоит боком к цивилизации, он еще и из породы «благородных дикарей».

«Сайонара» (1957), экранизация романа Джеймса Митченера, режиссер Джошуа Логен. Еще один фильм на «японскую тематику». Здесь, однако, герой Брандо не японец, а американец. Более того, «нормальный американец». Это он сам так аттестует себя: «Не понимаю, как может нормальный американец...» Майор Ллойд Грувер не договаривает; подразумеваемое окончание: «якшаться с японками». Вскоре он, однако, начинает это понимать: любовь, как известно, зла. Брандо в роли влюбленного майора обаятелен и мужествен — как мог бы быть обаятелен и мужествен в этой вполне пековской роли сам Пек. В фильме есть все же сцена, достойная настоящего Брандо. Сцена, где Грувер-Брандо во время очередного свидания с той, за кем он до сих пор ухаживал скорее из молодечества,— чем, мол, я хуже других,— начинает вдруг ощущать в себе пробуждение чего-то н а с т о я щ е г о. Словно бы Брандо сыграл — вне образа и независимо от фильма — этюд на одну из постоянных тем своего творчества: преображение любовью.

«Молодые львы» (1958). Экранизация одноименного романа Ирвина Шоу, режиссер Эдвард Дмитрык. Брандо сыграл Христиана Дистля совсем не таким, каким он написан в книге. Его Дистль—это не тот «юный бог механизированной войны», каким он предстает в романе: тупая, нерассуждающая скотина, придаток к своему автомату. Вина Дистля, сыгранного Брандо, не в том, что он не рассуждает, но в том, что рассуждениями пытается усыпить совесть: я — вне политики, я исполняю приказ, я — как другие. Вот это «как другие» Марлону Брандо с его темой противостояния «другим» более всего и ненавистно. Соучастие в преступлениях нацизма, пусть они Дистлю и не по душе, сделало и его преступником. В яростном жесте, каким он в финале разбивает о дерево свой автомат,— суд над самим собой. И приговор самому себе: привлеченные шумом американские солдаты, от которых он прятался в лесу, прошивают его очередью. Сыграв трагизм судьбы Дистля — человека, который м о г б ы стать другим,— Брандо привнес в фильм тревогу художника, видящего и вокруг себя Дистлей. Или потенциальных Дистлей.

«Одноглазые валеты» (1960). Этот фильм, поставленный самим Брандо, проходным никак не назовешь. Приступая к своей первой (и оставшейся единственной) режиссерской работе, Брандо заявил, что его цель «фронтальная атака на храм шаблонов». Речь шла о шаблонах вестерна. Фильм стал вехой в развитии этого столь популярного жанра. «Одноглазых валетов» можно назвать своего рода «антивестерном». Основа вестерна — действие. В «Одноглазых валетах» его мало, ритм повествования неторопли́в, порой даже тягу́ч; главное — психологический сдвиг, происходящий в душе героя. В фильме не было свойственного классическому вестерну прямого и открытого противопоставления персонифицированного Добра — персонифицированному Злу: добро борется со злом в душе каждого из двух протагонистов — «одноглазых валетов», повернутых к нам до поры до времени лишь одной стороной лица. И если даже условно счесть героя фильма Рио (Марлон Брандо) персонажем положительным, а Дэда Лонглэнда, ныне шерифа, а в давние времена товарища Рио,— отрицательным, то все равно победа Рио, осуществившего все же в финале давно лелеемую им месть (Дэд когда-то предал Рио), выглядит странной, морально двусмысленной. К Рио победа приходит уже после того, как он решил отказаться от мести. Дэда он убивает случайно, сам того не желая. «У меня не было выбора»,— оправдывается он перед Луизой, приемной дочерью

Дэда. Любовь к ней и стала для Рио началом его нравственного возрождения. Хотя поначалу он собирался всего лишь соблазнить девушку — для полноты мести, для вящего унижения ее приемного отца. Вынужденный после убийства им шерифа скрыться из городка, Рио обещает Луизе вернуться, и в последнем кадре мы видим его направляющимся в сторону моря: маленькая человеческая фигурка и безбрежная вольная стихия. «Дикарство» героя и здесь синоним стремления к вольности, к разрыву связей с обществом.

«Бунт на «Баунти» (1962). Режиссер Льюис Майлстоун. Фильм представлял собою «римейк» (remake) — заново снятый вариант старого фильма: одноименной ленты 1935 года, прославленной, главным образом, гениальным исполнением Чарлзом Лоутоном роли капитана Блая, чье жестокое обращение с командой вынудило ее к бунту. Брандо исполнил роль лейтенанта Флетчера Кристиана — одного из корабельных офицеров, присоединившегося к бунтовщикам-матросам и вместе с ними высадившегося на одном из тихоокеанских островов. Как и в «Молодых львах», Брандо заново выстроил драматургию роли. Не сюжетную драматургию — она осталась той же. Драматургию развития характера. Первое появление Брандо в фильме — на пристани, перед самым отплытием — ошарашивает. Разодетый в пух и прах томно-иронический лондонский дэнди конца восемнадцатого века. Капризные, медлительно холеные интонации барчука. Снисходительное презрение сноба к выбившемуся в капитаны из самых низов Блаю. Конфликт завязывается сразу же, но симпатии наши скорее на стороне Блая, чем пшюта лейтенантика. И только потом, к середине фильма, начинаешь понимать, зачем понадобилось Брандо столь решительное переосмысливание образа. Брандо и здесь, в этой развесистой морской клюкве, превращавшейся во второй половине в тропическую пастораль с пляшущими и поющими пейзанами-туземцами, ухитрился сыграть свою постоянную тему: пробуждение человечности. Пробуждение через страдание. Пусть поначалу не свое — чужое, но чем дальше, тем больше воспринимаемое, как свое. Когда провинившегося матроса протаскивают по приказу Блая на канате под килем, на лице у Кристиана такое нечеловеческое напряжение, такая мука, словно это его собственное распятое на канате тело бьется там внизу о днище парусника. Заканчивается фильм долгой, идущей на крупном плане и снятой одним куском сценой агонии умирающего в нестерпимых физических муках Кристиана. Еще одна сцена самовыявления, еще

Марлон Брандо и Чарльз С. Чаплин во время съемок «Графини из Гонконга»

один актерский триумф «гиганта в клетке». Клетке очередного голливудского супергиганта.

«Некрасивый американец» (1962). Режиссер Джордж Инглунд. Очень хотелось бы пройти мимо этой самой проходной из всех работ Брандо. Фильм был поставлен по нашумевшему в начале шестидесятых годов одноименному роману Уильяма Ледерера и Юджина Бэрдика. Нетрудно понять, что привлекло Брандо в роли Харрисона Картера Макуайта, посла Соединенных Штатов в одном из государств Юго-Восточной Азии. Актер неоднократно заявлял о своем резко отрицательном отношении к экспансионистским тенденциям некоторых влиятельных кругов США. Роль «некрасивого американца» — соединявшего в себе черты очаровательного вертопраха и тупого службиста — давала ему, казалось бы, возможность заявить об этом с экрана. Однако общую целевую установку фильма можно было при желании интерпретировать и в благонамеренно-охранительном смысле. Проявлять побольше гибкости во взаимоотношениях с дружественными режимами. Не посылать на дипломатическую работу лиц, непригодных к ней. Лишь комедийная легкость, с какою Брандо сыграл своего жизнерадостного тугодума — политика, оказавшегося дурным актером,— несколько спасала фильм от натужной (и двусмысленной) политической концептуальности.

«Сказочка на ночь» (1964). Режиссер Ралф Леви. Самая непритязательная из всех рассматриваемых нами здесь картин Брандо проходного десятилетия. Ни на что, кроме чистого развлечения, фильм не претендовал. Девяносто минут непрестанного здорового смеха. В основе сюжета соперничество двух равно обаятельных проходимцев-сердцеедов; один из них, обхаживая их общую жертву — девушку, известную окружающим как мисс Американское Мыло,— делает ставку на шикарную мужественность, другой — на трогательную беззащитность. Брандо играет второго героя — недотепу и рохлю. То есть, это Фреди Бенстон, бывший рядовой американской армии, уволенный из ее рядов за нерадивость и плутовство, разыгрывает недотепу и рохлю перед очередным предметом своих эротических поползновений,— на самом же деле обаятельной мужественности ему так же не занимать, как и его сопернику. Разыгрывая перед мисс Американское Мыло роль робкого воздыхателя, Фреди Бенстон неожиданно для самого себя начинает испытывать к ней искреннее чувство (в «Сайонаре» и «Одноглазых валетах» игра в любовь тоже превращалась в любовь настоящую). И когда в конце концов выясняется, что мисс Мыло вовсе не наследница американского мыльного короля, а скромная машинистка из синдиката «Американское мыло», победительница проведенного в нем конкурса красоты, Фреди на это плевать: его карьера авантюриста и ловеласа закончена, с милой рай и в шалаше. Взаимопроникновением лирики и фарса работа эта способна напомнить другую, столь же совершенную комедийную роль Брандо — Сакини из «Чайного домика». Правда, здесь герой Брандо поначалу лишь «играет» лиричность. Но потому-то он и играет ее с такой неотразимой убедительностью, что, сам того не зная, выражает в этой «игре» свое подлинное естество. Так Брандо сыграл и здесь одну из постоянных тем своего творчества — преображение любовью, обретение самого себя.

7. После «Погони»

...После «Погони» Брандо сыграл еще одну проходную роль. Фильм «Графиня из Гонконга», поставленный Чаплином, был задуман и выполнен в той же конвенции стерильно-чистого, не претендующего ни на какую проблемность развлечения, что и «Сказочка на ночь».

Чаплин — скажем по возможности мягко — не уронил себя этой работой. Не уронил себя и Брандо в роли еще одного «нормального американца» — миллионера-дипломата Огдена Мирса, оказавшегося внезапно перед необходимостью выбирать между любовью и служебным долгом (выбор: любовь).

Потому, вероятно, Чаплин и предложил Брандо роль Мирса (а может быть, даже пото-

му такою и написал ее), что она способна была напомнить сыгранных Брандо ранее «нормальных американцев». В чем-то — Грувера из «Сайонары». В чем-то Макуайта из «Некрасивого американца». А кое в чем даже Фреди из «Сказочки». Грегори Пек и Кэри Грант, признанные специалисты по «нормальным американцам», были бы, возможно, не столь меланхолически лиричны в одних кусках и не столь потешно серьезны в других, но обаятельную мужественность — единственное связующее между отдельными кусками — с равным успехом сумели бы пронести через роль и они.

В двух самых значительных своих работах последних лет — фильмах «Кеймада» и «Крестный отец» — Брандо исполнил роли для него неожиданные.

Понятия «положительность» и «отрицательность» по отношению к киногероям такого серьезного художника, как Брандо, конечно, мало применимы. Но если все же говорить об общем ощущении, о степени зрительского сочувствия экранному герою, то можно рискнуть сказать, что и в отношении «старого Брандо» к своим героям, и в нашем зрительском восприятии их преобладала «положительность». Мы — на их стороне, да и актер никогда не занимал по отношению к своим героям позицию прокурора.

А вслед за «Погоней», где актер почти полностью слился со своим героем и тема бегства от общества, противостояния ему, получив наиболее полное выражение, была тем самым словно бы исчерпана, начался «новый Брандо». И в «Кеймаде», и в «Крестном отце» герои Брандо — это уже не изгои, не люди, находящиеся в разладе с обществом и преследуемые им, а представители того самого общества, от которого бежали герои «старого Брандо».

Тема противостояния человека, обладающего высокими нравственными качествами, аморальному обществу решается как бы «от обратного».

В «Крестном отце» это особенно заметно еще и потому, что предметом художнического исследования становится здесь у Брандо само понятие «нравственность». Не только в его общечеловеческом, но и в социальном аспекте.

Дон Вито Корлеоне, преуспевающий гангстер-бизнесмен, так же как и «старый герой» Брандо, противопоставил себя обществу. Так же, как старый герой Брандо, он сознает несправедливость законов, которыми управляемо общество. Но, понимая несправедливость законов, он — в отличие от старого героя Брандо — ими же и руководствуется в стремлении обеспечить себе и возглавляемому им семейству-синдикату достойное (по его представлению) место в обществе.

Сюжетную основу фильма составляет история кровавого соперничества синдиката Корлеоне с другими нью-йоркскими гангстерскими синдикатами.

«Я думаю,— заявил Марлон Брандо,— что это фильм совсем не о мафии. В нем, мне кажется, воплощен сам дух системы крупных корпораций. Мафия как нельзя лучше характеризует образ наших капиталистов. Дон Корлеоне—это всего лишь обыкновенный магнат американского бизнеса, который делает все возможное для благополучия своей семьи и общественной группы, к которой он принадлежит».

Отличие Дона от «обыкновенных магнатов», пожалуй, лишь в том, что, руководствуясь в своей общественной деятельности (бизнес) теми же безнравственными законами, что и каждый из них, он в то же время мнит себя — в пределах возглавляемого им семейно-гангстерского клана — поборником высшей нравственности. Отличный семьянин и суровый, но справедливый владыка, всегда готовый прийти на помощь любому из многочисленных подданных своей гангстерской империи (если подданный лоялен), Дон Вито Корлеоне убежден, что законы, которыми он руководствуется в своей семье и в своем синдикате, лучше и справедливее законов, господствующих в обществе.

Как всегда режиссер своей роли, Брандо выстраивает ее с математической точностью. Сострадательная задумчивость, с какою Дон, сидя в кресле и ласково поглаживая рукой уютно примостившуюся у него на коленях

кошечку, выслушивает просителя, пришедшего к нему за справедливостью; усталая всепонимающая улыбка; мягкая рассудительность и спокойная непреклонность в переговорах с конкурентами; глаза, полные бездонной муки, когда он едва-едва слышным, омертвелым от нестерпимого горя шепотом произносит, глядя на убитого конкурентами сына: «Вот что они сделали с моим мальчиком»,— все это для актера ступени, по которым он закономерно подводит зрителя к финалу. Не к финалу фильма, а к финалу роли, придуманному и срежиссированному им самим.

Финал этот таков. Удалившегося от дел благообразного и еще крепкого старца мы видим последний раз в саду, где он играет с трехлетним внуком. Однако в традиционной «садовой идиллии» появляются зловещие обертоны. Держа в руке пистолет-пульверизатор для опрыскивания растений, Дон шаловливо пугает малыша, заложив под губы вырезанную из кожуры апельсина челюсть с клыками, отчего на лице его появляется страшный нечеловеческий оскал.

Расширенных от ужаса глаз ребенка он уже не видит, плача его не слышит: смерть настигает Дона внезапно. Мертвый, беззвучно свалившийся в зелень клумбы, он все еще сжимает в руке пистолет, и на лице его все тот же зловещий оскал — улыбка Дракулы или Франкенштейна.

Этот зловещий оскал и есть его истинное общественное лицо.

Хоть в семейном кругу — с сыновьями и внуками — он сама доброта, сама справедливость.

К сожалению, постановщик фильма Фрэнсис Форд Коппола, хоть у него и хватило мужества заявить во всеуслышание, кто автор эпизода в саду — лучшего, по его, Копполы, мнению, эпизода картины,— не сумел (или не захотел?) проявить в режиссерском решении фильма ту непреклонную последовательность, какую проявил в построении своей роли Брандо. Можно согласиться с кинообозревателем журнала «Ньюсуик», что, если Брандо вложил в исполнение роли респектабельного гангстера-бизнесмена всю свою гражданскую страсть, всю свою политическую активность последних лет, то постановщик трактовал тему фильма более мягко, увлекшись эффектами чисто формального сопоставления сцен жестокости и насилия с идиллически-благостными семейными сценами.

Но даже и с этой оговоркой фильм «Крестный отец» (в первую очередь благодаря актерской работе Брандо) воспринимается как разоблачение морали капиталистического предпринимательства. Сама же работа Брандо восхищает прежде всего диалектическим единством двух обликов его героя. Беспощадно точным художественным анализом той социально обусловленной «двойной нравственности», которая — уже хотя бы потому, что она двойная,— есть высшая безнравственность.

●

Проблемы двойной нравственности — так же, как и ее социальной обусловленности — занимают Брандо и в другой его значительной работе последних лет. Фильме «Кеймада», показанном на одном из недавних московских кинофестивалей.

Столкновение двойной нравственности с нравственностью истинной, однозначной обострено здесь еще и тем, что «новому герою» Брандо, представителю аморального общества, противостоит в фильме персонаж, который несет в себе темы «старого Брандо». От «дикости» во всех ее значениях — до бунтарства.

Жанр, избранный в «Кеймаде» режиссером Джилло Понтекорво, критики определяют как «документальную реконструкцию, воссоздание исторических событий». Воссоздаваемые события — эпизоды национально освободительной борьбы негритянского населения острова Кеймада (что означает по-португальски «сожженный»).

Воссоздаваемые в «Кеймаде» события вымышлены. Острова такого не существует. Документальная реконструкция вымышленных событий, происходивших, согласно фильму, полтораста лет назад,— прием для опрокидывания в прошлое политических и нравственных проблем сегодняшнего дня.

Это те самые проблемы, которые более всего и занимают с середины шестидесятых годов Марлона Брандо.

Проблема политическая — колониализм, борьба против расовой и национальной дискриминации. Проблемы нравственные — неотделимые от проблем политических — воплощены в «Кеймаде» в судьбах двух центральных персонажей. Старого героя Брандо — бедняка негра Хозе Долореса и нового героя Брандо — английского эмиссара Уильяма Уокера.

Героя «старого Брандо» играет актер-непрофессионал Эваристо Маркес. Уокера играет Брандо.

Уокер прибывает на Кеймаду с заданием: поднять население острова на борьбу против португальского владычества. С целью отнюдь не альтруистической: речь идет о том, что примитивному, основанному на отношениях «хозяин—раб» колониализму португальцев должен прийти на смену более просвещенный, опирающийся на туземное самоуправление неоколониализм англичан.

Но при всем том Уокер — поначалу, во всяком случае — верит в нравственность своей миссии. Он несет дикарям цивилизацию. В рабах он пытается пробудить чувство человеческого достоинства.

Но человеческое достоинство — коль скоро уж оно пробудилось — не согласно мириться с теми крохами свободы, которые принесла бывшим рабам цивилизация, представляемая Уокером. «Свобода, пустившая корни, это быстрорастущий злак» (Джордж Вашингтон). И успешно выполнивший свою миссию Уокер спустя десять лет вновь на Кеймаде — теперь уже как усмиритель восстания, поднятого против новых, просвещенных колонизаторов.

Во главе восстания — тот же Хозе Долорес. Которого он, Уокер, когда-то «поднял из грязи». Сделал вождем первого, антипортугальского восстания. Приобщил к цивилизации. Почти подружился с ним. А теперь, во имя той же цивилизации, вынужден санкционировать смертный приговор своему бывшему другу.

Но, санкционировав во имя цивилизации приговор, полагая этот приговор разумным, то есть (по его понятиям) нравственным, он, во имя дружбы, полагает необходимым и нравственным тайком пробраться ночью к узнику, и, разрезав веревки, стягивающие ему руки и ноги, д а р о в а т ь свободу.

Десять лет назад Хозе Долорес, может быть, принял бы этот дар. Теперь — нет. Грош цена свободе — говорит он,— если она дарована. Настоящая свобода — завоевывается в борьбе. Вольнолюбивый дикарь, старый герой Брандо, он бросает в лицо новому герою Брандо, цивилизатору, по чьему приказу снова, как и три века назад, был сожжен остров: «Если так выглядит цивилизация, то я предпочитаю оставаться нецивилизованным».

Хозе Долорес погибает. Но погибает «нецивилизованным». Свободным. Ибо в свободе его выбора и есть освобождение.

А Уокера, успешно выполнившего и эту свою миссию, убивает в финале один из будущих Хозе Долоресов.

Умирает Уокер как-то незаметно. В глазах ни изумления, ни боли. Свалился на доски пристани с ножом под ребрами, и никому уже нет дела до него.

Новый герой Брандо в «Кеймаде», как и в «Крестном отце», — хозяин жизни. Босс. Но не из таких, как Дружелюбный Джонни, а скорее из таких, как Дэд Лонглэнд. Из тех, в чьем прошлом была возможность сделать иной выбор. Тот, который и делали обычно герои старого Брандо.

Обведи Сапата кружочком имя бунтовщика в поданном ему списке, быть может, и он стал бы Уокером.

Смирись Терри Мэллой с террором своего босса, быть может, он и сам бы дорос до босса.

В новом герое Брандо все время угадывается эта былая возможность выбора. Но если Дон Вито Корлеоне убежден, что выбор был сделан им правильный, то в Уокере этой убежденности нет.

Уокер, каким его играет Брандо, с самого начала осознает свою обреченность.

Это не обреченность старых героев Брандо. Это обреченность человека, сделавшего н е т о т выбор.

Нового героя Брандо тоже выдают его глаза. В них нет света. Всегда и во всем победитель, не преследуемый, а преследователь, не избиваемый, а избивающий, Уокер где-то в самых глубоких тайниках своей души сознает моральную победу Хозе Долореса. Старого героя Брандо.

Но победа Хозе Долореса не только в этом. Она еще и в том, что, напоминая во многом старого героя Брандо — взыскующего вольности одинокого беглеца, порвавшего или стремящегося порвать связи с обществом,— он в то же время являет собой, если позволено будет так выразиться, его диалектическое отрицание. Его развитие, высшую ступень.

Ибо о д и н о к и м беглецом Хозе Долореса не назовешь. В нем есть то, чего недостает тому социальному типу, воплощением которого был старый герой Брандо. Ощущение с в я з и с другими, подобными ему бунтарями. Каждый из которых, оставаясь самим собою, не утрачивая себя как личность, обладает и о б щ е й ц е л ь ю.

Старый герой Брандо в своей тяге к индивидуальной свободе, в своем стремлении не дать поглотить себя Левиафану — современному буржуазному обществу, нивелирующему личность,— как огня бежал каких бы то ни было связей, какого бы то ни было подобия, какой бы то ни было общности.

Поэтому поражение терпит не только «новый герой» Брандо — антипод своему создателю. Поражение терпит в конечном счете и «старый герой» Брандо, с которым его создатель не перестает идентифицировать себя и поныне.

Когда смотришь «Кеймаду» или «Крестного отца» не просто как очередной, замкнутый в себе фильм, и не просто как очередной фильм режиссера Джилло Понтекорво в первом случае и Фрэнсиса Форда Копполы во втором, но как о ч е р е д н о е (то есть, последовавшее за другими, известными уже тебе) актерское воплощение Марлона Брандо, начинает казаться, что та трагическая безысходность, какою — помимо сюжетных положений, а в «Крестном отце» вопреки даже сверхзадаче роли — подспудно отсвечивают обе работы, проистекает еще и от осознания тупика, в котором оказался «старый герой» Брандо. Попрежнему остающийся духовным двойником своего создателя *.

●

Проблема свободы личности — основная проблема творчества Брандо. Неразрешимость конфликта между личностью и обществом — при всей несомненной антибуржуазной направленности творчества актера — обусловлена, в конечном счете, философией трагического стоицизма.

Неразрешимость конфликта «художник — общество» есть частный случай неразрешимости конфликта «личность — общество».

Убеждение в неразрешимости этого частного конфликта привело Брандо к трагическому сознанию своей ненужности как художника. К сознанию (справедливому или нет, другой вопрос) бессилия искусства как формы общественной деятельности принести какую-либо ощутимую общественную пользу.

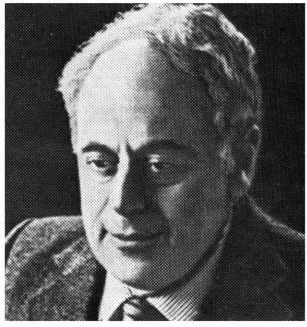
«Деятельность киноактера не имеет ни малейшего значения. Фрейд, Ганди, Маркс— вот чье значение по-настоящему велико».

Само сочетание этих имен, каким бы оно ни казалось странным, тоже есть свидетельство и объяснение трагической неразрешимости конфликта между личностью и обществом на тех путях, на которых пытаются найти ему разрешение одинокие беглецы, подобные Брандо и его героям. За драматизмом творческой и человеческой судьбы актера, за драматизмом судеб его персонажей и, быть может, более всего за духовной автобиографичностью его творчества — за драматизмом в з а и м о п р о н и к н о в е н и я судьбы художника и судеб его персонажей — проступают проблемы более общего порядка. Проблемы социальной психологии современной американской интеллигенции.

* Судя по рецензиям, появившимся в советской и зарубежной печати, последний по времени экранный образ Марлона Брандо — в картине итальянского режиссера Бернардо Бертолуччи «Последнее танго в Париже», с которой автору этих строк еще не довелось познакомиться, — тоже окрашен трагической безысходностью. В журнале «Искусство кино» о фильме «Последнее танго в Париже» писал Р. Юренев (1973, № 9, стр. 147).

Поздравляем

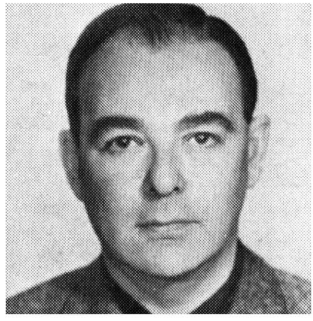
с 70-летием
Альтшулера Бориса Абрамовича,
заслуженного деятеля искусств РСФСР, кандидата искусствоведения, режиссера учебного фильма, педагога ВГИКа



с 60-летием
Галанова Бориса Ефимовича,
литературоведа и кинокритика, автора многочисленных статей о советском и зарубежном кинематографе

с 70-летием
Соболевского Петра Станиславовича,
заслуженного артиста РСФСР, снимавшегося в фильмах «Чертово колесо», «С. В. Д.», «Новый Вавилон», «Одна», «Снайпер», «Мы из Кронштадта», «Минин и Пожарский», «Гибель «Орла», «Небо Москвы», «Адмирал Ушаков», «Алешкина любовь», «Сильные духом», «Звезды не гаснут» и многих других

с 50-летием
Абашидзе Давида Ивановича,
народного артиста Грузинской ССР, снимавшегося во многих картинах, среди которых «Заноза», «Баши-Ачук», «Лурджа Магданы», «Костры горят», «Мяч и поле», «Хевсурская баллада», «Он убивать не хотел», «Листопад», «Большая зеленая долина», «Свет в наших окнах», «Мелодии Верийского квартала», «Сибирский дед»



с 50-летием
Азарова Виллена Абрамовича,
заслуженного деятеля искусств РСФСР, поставившего фильмы «Все начинается с дороги» (с Н. Досталем), «Взрослые дети», «Это случилось в милиции», «Зеленый огонек», «Путь в «Сатурн», «Конец «Сатурна», «Бой после победы» и другие

6 1974

В разделе «Современность и экран» публикуются: статья М. Лидина о кинопублицистике ЦСДФ, отражающей тему героического труда советского народа в девятой пятилетке, социалистического соревнования на предприятиях страны и статья Б. Рунина, посвященная проблеме «человек науки и его экранное воплощение»;

в разделе «Новые фильмы» печатаются рецензии К. Рудницкого, Т. Ивановой на фильмы «Калина красная», «В бой идут одни старики»;

редакция знакомит читателей с выступлениями актеров и критиков, опубликованными под рубрикой «Клуб молодых»;

творческий портрет Л. Малеванной, написанный Э. Лындиной;

в разделе «Теория и история» публикуется приуроченная к 175-летию со дня рождения А. С. Пушкина статья Л. Трауберга «Загадка «Пиковой дамы»;

раздел «Мемуары и публикации» составлен из дневников Г. М. Козинцева;

раздел «За рубежом» открывается статьей Д. Писаревского об истории создания советско-болгарского фильма «Герои Шипки», в которой автор приводит воспоминания болгарских кинематографистов о С. Васильеве, журнал предлагает также статью С. Юткевича о французском документальном фильме «Скорбь и сострадание»;

сценарий А. Смирнова «Рябина нежная ягода» и другие материалы.

Индекс 70402